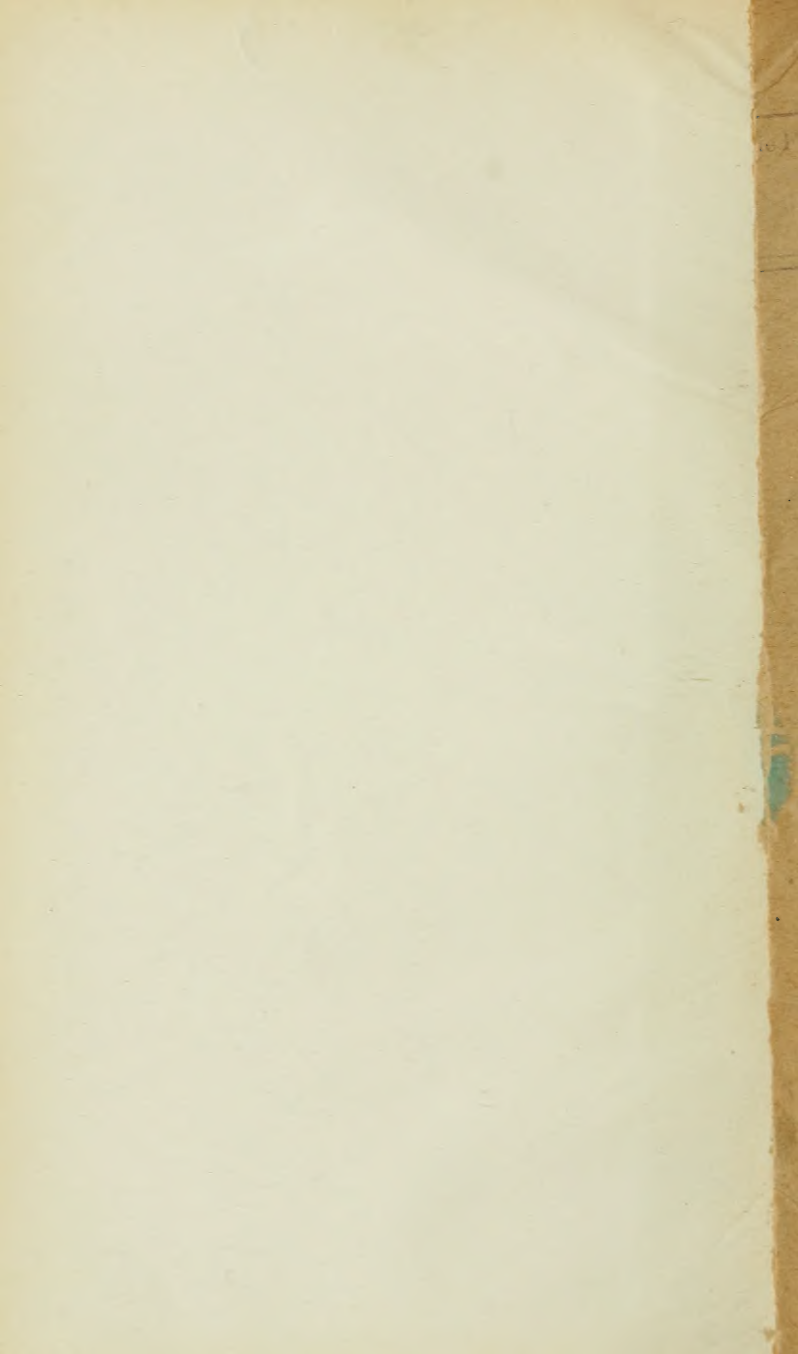

U d'/of OTTAWA
39003002840386





# BRAHMS

LIBRAIRIE FELIX ALCAN

# LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

**Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE**

*Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.*

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

*Publiés :*

**Palestrina**, par Michel Brenet, 4e édition.
**César Franck**, par Vincent d'Indy, 8e édition.
**J.-S. Bach**, par André Pirro, 5e édition.
**Beethoven**, par Jean Chantavoine, 8e édition.
**Mendelssohn**, par Camille Bellaigue, 3e édition.
**Smetana**, par William Ritter.
**Rameau**, par Louis Laloy, 3e édition.
**Moussorgsky**, par M.-D. Calvocoressi, 2e édition.
**Haydn**, par Michel Brenet, 2e édition.
**Trouvères et troubadours**, par Pierre Aubry, 2e édition.
**Wagner**, par Henri Lichtenberger, 5e édition.
**Gluck**, par Julien Tiersot, 4e édition.
**Gounod**, par Camille Bellaigue, 3e édition.
**Liszt**, par Jean Chantavoine, 3e édition.
**Haendel**, par Romain Rolland, 3e édition.
**Lully**, par Lionel de la Laurencie.
**L'Art grégorien**, par Amédée Gastoué, 2e édition.
**Victoria**, par Henri Collet.
**Les Créateurs de l'opéra comique français**, par G. Cucuel.
**Mozart**, par Henri de Curzon.
**Meyerbeer**, par Lionel Dauriac.
**Schutz**, par André Pirro.
**J.-J. Rousseau**, par Julien Tiersot.
**Un demi-siècle de Musique française**. *Entre les deux Guerres (1870-1918)*, par Julien Tiersot.

*En préparation :*

**Grétry**, par Pierre Aubry. — **Schumann**, par Victor Basch. — **Orlande de Lassus**, par Van den Borren. — **Grieg** par Georges Humbert. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Weber**, par Charles Malherbe. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. **Schubert**, par Gaston Carraud, etc., etc.

---

## DU MÊME AUTEUR :

LIBRAIRIE PAUL DELAPLANE

**Histoire de la musique**, 6e édition, 1 vol. in-16. . . . . . . . . 4 fr. »
**La Musique d'église** (collection « Les Genres Musicaux »), traduit de l'allemand. 1 vol. in-18. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 fr. 60
**Socrate** (collection « Les Philosophes ». 4e éd. 1 vol. in-18 . . . . 0 fr. 90
**Descartes** (collection « Les Philosophes »), 4e éd. 1 vol. in-18 . . 0 fr. 90

MAISON D'ÉDITIONS MUSICALES ROUART, LEROLLE et Cie

**Trois mélodies** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. »
**La Chanson du Vannier** (André Theuriet), chœur pour voix de femmes. Chant et piano. . . . . 3 fr. » | Chant seul . . . . . . . 1 fr. 25

MAISON D'ÉDITIONS MUSICALES ROUDANEZ

**En Alsace**, *Impressions* (1915). Suite pour piano et chant . . . . 5

# BRAHMS

## LA VIE

La famille de Brahms[1] est originaire de la Basse-Saxe. Le grand-père de Johannes Brahms, Johann Brahms, était hôtelier. Il mourut à soixante-dix ans, en 1839, à Heide, petite ville du Holstein.

Le père de Johannes Brahms, Johann Jakob Brahms, naquit le 1er juin 1806. Dès l'enfance il eut la passion de la musique. Il se sauva deux fois de la maison de ses parents pour suivre sa vocation. Deux fois ses parents le ramenèrent. La troisième fois son père céda, lui donna des vêtements, du linge et sa bénédiction, et le laissa partir. Johann Jakob réussit assez vite à se tirer d'affaire. Il n'avait du reste d'autre

1. Le mot *Bram* ou *Brahm* signifie en bas-allemand « genêt ». L'*s* final ajouté aux noms propres allemands a le même sens qu'en anglais. *Brahms* veut dire « fils de *Brahm* ».

ambition que de devenir un « Musikant », un musicien ambulant. Il songeait à entrer dans une de ces « Stadtpfeifereien » comme il en existait encore en Allemagne et qui tiraient leur origine des corporations du moyen âge.

La « Stadtpfeiferei » était l'institution musicale officielle d'une ville et du pays environnant. Elle était dirigée par le « Stadtmusikus », qui jouissait d'une foule de privilèges. Il avait notamment le monopole de l'organisation de la musique dans les réjouissances publiques. Il formait des élèves dont il composait à l'occasion ses orchestres. Il leur demandait une redevance soit en espèces sonnantes, soit le plus souvent en travaux de toutes sortes, à la maison, au jardin, à la ferme. La plupart de ces apprentis musiciens vivaient avec leur maître comme s'ils étaient de la famille. Ils apprenaient plusieurs instruments à la fois pour pouvoir s'employer utilement dans toutes les circonstances. Une fois leurs études terminées, ils recevaient un certificat avec une appréciation sur leur talent et sur leur caractère, et ils allaient chercher fortune par le monde.

Johann Jakob Brahms travailla ainsi pendant cinq ans le violon, l'alto, le violoncelle, la flûte

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

# BRAHMS

PAR

PAUL LANDORMY



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1920





A

ARMAND PARENT

P. L.

Juin 1914.

et le cor, les trois dernières années auprès du Stadtmusikus de Wesselburen. Au commencement de 1826, muni d'un certificat où il était qualifié d'écolier « fidèle, studieux, appliqué et obéissant, » il partit pour Hambourg à la recherche d'une situation. Il eut la chance d'obtenir assez rapidement une place de corniste dans la musique de la milice municipale.

Il gagnait bien maigrement sa vie quand il épousa, le 9 juin 1830, une vieille fille, de vingt ans plus âgée que lui, ou peu s'en faut (elle avait alors quarante et un ans), très pauvre et de santé fort délicate, Johanna Henrika Christiania Nissen. Elle était petite, pas jolie, et boitait un peu. Mais ses yeux bleus avaient une expression très douce et disaient toute la bonté d'un cœur très aimant.

Les débuts du jeune ménage furent difficiles, surtout quand, l'année suivante, naquit une petite fille, Elisabeth-Wilhelmine-Louise.

Johann Jakob venait fort heureusement d'apprendre un instrument de plus, la contrebasse, et cela lui permit d'entrer dans l'orchestre du « petit théâtre ».

Le 7 mai 1833 Johanna mettait au monde un fils qui fut baptisé le 26 du même mois à l'église

Saint-Michel sous l'unique nom de Johannes.

La maison où Johannes Brahms est né existe encore aujourd'hui. Elle porte le n° 60 de la « Speckstrasse » ; haute maison de cinq étages, les deux derniers dans le toit, à fenêtres juxtaposées sans interruption sur la façade ; un escalier obscur conduit à une foule de petits logements. Tout un monde de pauvres gens vivait là, entassé. Les murs étroits de la vieille cité mesuraient la place à la population qui s'accumulait ainsi dans de grandes bâtisses. Jakob et Johanna habitaient, au premier étage à gauche, trois misérables petites pièces.

Johann Jakob voulait faire de son fils un musicien d'orchestre comme lui. Dès que l'enfant put tenir un instrument dans ses mains, son père commença de lui apprendre le violon et le violoncelle. Puis, quand Johannes eut sept ans, Johann Jakob le conduisit chez le pianiste O. Cossel. « Je désire que mon fils devienne votre élève, monsieur Cossel, lui dit-il. Le gamin travaillera volontiers le piano ; et, s'il arrive un jour à en jouer comme vous, eh ! bien, cela suffira. »

Cossel n'estima point ce résultat suffisant. Il s'aperçut bientôt qu'il avait affaire à une nature

exceptionnellement douée et, quand Johannes eut dix ans, il le présenta au célèbre Marxsen, d'Altona, en priant cet éminent professeur de vouloir bien se charger de l'éducation artistique de l'enfant. Après quelques hésitations, Marxsen finit par y consentir.

« Quel dommage, disait Cossel, Johannes pourrait devenir un si bon pianiste ! Mais il ne veut pas lâcher son éternelle composition ! » Et Brahms racontait plus tard : « Je composais continuellement. Je composais quand j'étais tranquille chez moi de bonne heure le matin. Le jour, j'arrangeais des marches pour des musiques de cuivres. Le soir, je jouais du piano dans les cabarets. »

Auprès de Marxsen, le jeune Brahms étudiait l'harmonie et la composition en même temps que le piano.

La vie du petit musicien était bien pénible. Toujours se coucher tard et se lever tôt ! Travailler à la fois pour soi et pour les autres ! Après un hiver particulièrement fatigant, il faillit tomber malade. Un amateur de musique, qui connaissait son père, et qui avait remarqué les admirables dispositions du fils, Adolf Giesmann, l'emmena chez lui à la campagne pour

reprendre des forces au grand air. Ce furent pour Johannes de merveilleuses vacances. Il court les champs avec Lischen, la fille du bon Giesman, d'une année plus jeune que lui (il avait alors quatorze ans). Il passe des heures avec elle assis dans l'herbe au bord d'un ruisseau, à rêver ou à lire. Il dévore tous les livres qui lui tombent sous la main, surtout les romans d'aventures. Il ne connaît point de plus grand plaisir. C'est ainsi qu'un jour il découvre l'histoire de la belle Maguelone et du chevalier Pierre, qu'il devait plus tard illustrer de sa musique. Ici, à la campagne, la bibliothèque de son ami et protecteur est riche et bien garnie. Il ne s'est jamais vu à pareille fête. A la ville, il satisfait plus difficilement sa passion de lecture. Du moins, dès qu'il a quelques « groschen » dans la poche, il court chez le brocanteur pour acheter des livres. Il se monte ainsi, peu à peu, une singulière bibliothèque où voisinent Sophocle et Dante, Cicéron et le Tasse, Pope, Jean-Paul, Klopstock, Lessing, Gœthe, Schiller, Eichendorff, Chamisso, Young, et, à la place d'honneur, la Bible qu'il savait presque par cœur. Quand il rencontrait une poésie qui lui plaisait, « il la lisait lentement, et la mélodie

venait tout naturellement se placer sur les vers ».

Mais Brahms n'est déjà plus un enfant. Il a quinze ans. Il faut qu'il fasse son entrée dans le monde. Il doit maintenant subvenir seul à tous ses besoins et même aider ses parents à élever son jeune frère Fritz[1]. Le 21 septembre 1848, Brahms donne son premier concert. Au programme, parmi plusieurs morceaux brillants à la mode du temps, notons une fugue de J.-S. Bach.

Le 14 avril 1849, à son deuxième concert, Brahms joue la sonate de Beethoven, op. 53, la fantaisie de Thalberg sur *Don Juan*, et des variations de sa composition sur une valse favorite. Il obtient un grand succès, et déjà la critique lui reconnaît un talent peu ordinaire.

Mais ce n'est là qu'un premier pas, en somme le plus facile. Pendant quatre ou cinq ans, Brahms continue de vivre modestement du produit de ses leçons, qu'il était tout fier de faire payer un mark, et de ses nuits passées dans les cabarets ou les bals. Il fait, à cette époque, des connaissances utiles, celle de la pianiste Louise

1. Né en 1835, Fritz Brahms fut longtemps professeur de musique au Venezuela, et mourut en 1885 à Hambourg.

Japha, élève de Schumann, avec laquelle il restera toujours « bon camarade » et qui lui révèle quelques-unes des œuvres de son maître, — celle aussi du violoniste hongrois Remenyi, qui lui fait entendre des danses populaires de son pays (premier contact de Brahms avec la musique tzigane), et il part avec lui en tournée à travers l'Allemagne du Nord (1853).

Une tournée ! Grave entreprise, et dont il ne pouvait prévoir les si heureuses conséquences !

Il avait alors vingt ans. « C'était un jeune homme mince, avec de longs cheveux blonds, une vraie tête de saint Jean. Les yeux brillaient d'énergie et d'esprit[1]. » Avec cela, « une apparence d'enfant, une voix claire : et dans son petit complet d'été gris, il avait un air tout à fait intéressant[2] ». Un peu plus tard, Berlioz, puis le graveur Allgeier diront que son profil ressemble, d'une façon saisissante, à celui de Schiller.

En quittant la maison familiale, Brahms fit promettre à sa mère de lui écrire toutes les semaines une lettre de quatre pages. La mère promit. C'était beaucoup s'engager. La pauvre

1. Wüllner.

2. Dietrich.

femme n'avait pas grande culture, et quatre pages par semaine représentaient pour elle un terrible travail. Elle tint cependant fidèlement sa parole, et, quand elle était à bout d'invention, elle recopiait naïvement les faits divers qu'elle venait de lire dans le journal. Brahms, de son côté, ne manqua point d'envoyer régulièrement de ses nouvelles.

A Hanovre, le jeune voyageur rencontre Joseph Joachim, alors âgé de vingt-deux ans. L'année précédente le grand violoniste avait conquis Berlin en jouant le Concerto de Beethoven, et, en 1853, il avait triomphé avec la même œuvre au festival du Bas-Rhin. Déjà il avait rompu en esprit avec le cercle de Weimar, et les tendances « nouvelle Allemagne » qui y régnaient. Joachim allait devenir l'un des défenseurs les plus ardents de la tradition classique.

Tout de suite, Joachim remarqua en Brahms « un talent de composition exceptionnel et une nature qui ne pourra se développer intégralement que dans la retraite la plus solitaire, pure comme le diamant, délicate comme la neige... Son jeu est plein de feu, d'une énergie fatale, et d'une précision rythmique qui révèlent l'artiste. Ses compositions contiennent plus de choses

intéressantes que je n'en ai jamais rencontré dans les œuvres d'un jeune homme de son âge ». Ce fut le commencement d'une longue amitié qui devait unir, toute leur vie durant, les deux artistes. Joachim connaissait alors de Brahms une sonate piano et violon en *la* mineur qui s'est perdue depuis, un quatuor à cordes, plusieurs lieds et, pour le piano, les sonates en *ut* majeur et *fa* dièse mineur, et le scherzo en *mi* bémol mineur. Les manuscrits portaient comme indication d'auteur : *Johannes Kreisler junior*, pseudonyme choisi par Brahms en souvenir du héros d'un conte d'Hoffmann pour lequel il avait une prédilection particulière.

Joachim avait recommandé Brahms à Liszt, et le jeune musicien partit aussitôt pour Weimar. La rencontre ne fut pas heureuse. Liszt ne semble pas avoir accordé, à ce moment, grande attention aux œuvres que lui soumit Brahms et l'on raconte que celui-ci commit une terrible maladresse : il s'endormit profondément pendant que Liszt lui jouait sa grande sonate en *si* mineur !

Mais voici Schumann qui, à Dusseldorf, accueille Johannes avec toute la bonté de son cœur si généreux, et qui, le 23 octobre 1853, dans la

*Neue Zeitschrift für Musik*, signale le nouveau venu à l'attention des connaisseurs : « Il s'appelle Johannes Brahms. Il porte tous les signes qui annoncent l'élu... Dès qu'il s'assied au piano, il nous entraîne dans des régions merveilleuses... Saluons-le à son premier pas dans le monde, où il doit recevoir des blessures sans doute, mais aussi des lauriers et des palmes. Souhaitons la bienvenue au vaillant lutteur ! »

Schumann était heureux de célébrer un art qui, par certains côtés, ressemblait au sien et dont les tendances ne l'effrayaient point. Son instinct lui dictait de soutenir le jeune Brahms comme l'adversaire-né des entreprises d'un Berlioz, d'un Liszt, ou d'un Wagner. On sait en effet que Schumann, bien que novateur à tant d'égards, restait fidèlement attaché à certaines traditions classiques qu'il voyait à regret bousculées par ces intrépides révolutionnaires.

L'article eut un retentissement considérable. Mais l'excellent Schumann, dans l'élan spontané de son admiration, n'en avait pas assez prudemment calculé les conséquences. Le poids d'un pareil dithyrambe était lourd à porter pour un artiste de vingt ans et Brahms eut à souffrir longtemps des inimitiés que Schumann, sans le

vouloir, lui avait suscitées[1]. Les moins méfiants restèrent sceptiques. Hans de Bülow écrivit à Liszt le 5 novembre 1853 : « Mozart-Brahms, ou Schumann-Brahms ne trouble point du tout la tranquillité de mon sommeil. J'attendrai ses manifestations (*sic*). Il y a une quinzaine d'années que Schumann a parlé en des termes tout à fait analogues du *génie* de W. Sterndale *Benêt* (Bennett). » (Lettre en français.)

Quelque temps après, il est vrai, Hans de Bülow reçut la visite de Brahms, et il semble alors avoir été conquis par le jeune musicien, puisqu'il lui reconnaît « un don divin dans le meilleur sens ! » Mais Hans de Bülow était un nerveux, impressionnable à l'excès. Il ne faut pas prendre ses paroles au pied de la lettre : le sentiment qu'elles traduisent n'a rien de très consistant : il se modifiera suivant l'heure. En réalité Bülow conservera longtemps des préventions contre un artiste qu'il jugea dès l'abord trop timoré, trop attaché au Passé, et il écrira à Liszt en 1855 : « Joachim et la statue dont il se fait le piédestal ne nous arriveront que vers le commen-

1. Brahms sentit le danger. On s'en aperçoit en lisant sa lettre de remerciements à Schumann, qu'il n'écrivit que *trois semaines* après la publication du fameux article.

cement du mois prochain. Je crains que nous n'ayons de la peine à nous reconnaître, — car nous sommes engagés dans des chemins tout à fait opposés. »

C'était l'époque où l'art wagnérien donnait lieu aux plus âpres discussions. Otto Jahn venait de faire paraître ses diatribes contre *Tannhäuser* et *Lohengrin* et partait en guerre contre la « propagande par le fait » organisée par Liszt à Weimar. Or justement c'était dans la *Neue Zeitschrift für Musik* qu'écrivaient les partisans de Berlioz et de Wagner. Il est vrai que la plupart d'entre eux avaient d'abord observé une prudente réserve à l'égard du « nouveau prophète », du jeune Brahms. Mais comme l'article de Schumann avait paru dans la même Revue, pour le grand public la cause de Brahms pouvait sembler se confondre avec celle des audacieux innovateurs prônés par Liszt et par son cercle. Du reste, à Leipzig, où il les rencontra bientôt, Brahms reçut de Berlioz et de Liszt un accueil extrêmement chaleureux. Berlioz écrivait à Joachim le 9 décembre 1853 : « Brahms a beaucoup de succès ici. Il m'a vivement impressionné l'autre jour chez Brendel avec son *Scherzo*[1] et

1. Evidemment le *Scherzo* en *mi* bémol mineur.

son *Adagio*. Je vous remercie de m'avoir fait connaître ce jeune audacieux si timide qui s'avise de faire de la musique nouvelle. Il souffrira beaucoup... »[1]. Brahms sentit peut-être qu'on voulait l'attirer dans une direction où, de lui-même, il ne s'était point engagé. Il comprit qu'il fallait prendre nettement position. Il hésita quelque temps encore, et l'on rencontre des traces de son indécision dans les œuvres qu'il écrivit alors (op. 4, 8, 9, 10 et même 15.) Mais il finit par être effrayé du radicalisme de Liszt et de ses amis, et sans se ranger du côté des purs conservateurs, il finit par s'en tenir à un opportunisme éclectique, bien fait pour rassurer la confiance de ses premiers admirateurs, et d'ailleurs en parfait accord avec les inclinations de sa nature artistique.

Grâce à l'appui de Schumann, Brahms venait de faire éditer deux sonates pour piano, six lieds et le *Scherzo* en *mi* mineur. A vingt ans il n'était déjà plus un inconnu. En bien ou en mal, on parlait

1 Extrait d'une lettre encore inédite de Berlioz dont nous devons la communication à l'obligeance de M. Julien Tiersot, le savant bibliothécaire du Conservatoire national de musique, qui en possède le manuscrit. L'ensemble de la lettre sera inséré à sa date dans la correspondance générale de Berlioz dont M. Tiersot a commencé la publication et dont un nouveau cahier est actuellement sous presse.

beaucoup de lui. Vraiment il n'avait point à se plaindre du sort. La conquête du monde qu'il avait entreprise n'était pas achevée, tant s'en faut ; elle commençait à peine. Mais, en un an, depuis le départ de Hambourg, quel chemin parcouru !

Une jeune fille remarquablement douée pour les lettres et les arts, qui le vit alors à Leipzig, Hedwige Salomon (qui devait épouser plus tard Franz von Holstein) le dépeint ainsi : « Hier (4 décembre 1853) monsieur Von Sahr m'amena un jeune homme qui tenait à la main une lettre de Joachim... Il s'assit en face de moi, ce jeune héros du jour, ce messie annoncé par Schumann ; blond, d'apparence délicate ; et malgré ses vingt ans il a les traits déjà bien formés, quoique purs de toute passion. Pureté, innocence, naturel, force et profondeur, voilà tout son être... Et avec toute cette libre énergie, une petite voix qui n'a pas encore mué ! Et un visage d'enfant qu'une jeune fille pourrait embrasser sans rougir ! »

*
* *

Ce fut un coup terrible pour Brahms lorsqu'il apprit que, dans un accès de folie, Schumann

s'était jeté dans le Rhin (27 février 1854). Aussitôt il partit pour Dusseldorf afin d'être plus près de ses amis si cruellement éprouvés. Il rendait souvent visite à Clara Schumann et aussi au pauvre malade, tout joyeux lorsqu'il apercevait « son Johannes » et presque toujours apaisé par sa présence. Les deux tristes années qui s'écoulèrent alors jusqu'à la mort de Schumann (juillet 1856) furent pour Brahms l'occasion de sérieuses méditations sur la vie et sur l'art. Sans fréquent contact avec le public pendant ce temps, il prit l'habitude de s'observer lui-même et de soumettre ses ouvrages à une sévère critique.

Il est à remarquer que de 1854 à 1860, c'est-à-dire pendant six années, Brahms ne publia qu'une seule œuvre, les *Ballades* pour piano, op. 10. Il se recueillait.

Il s'était imposé un sévère programme d'études. Il voulait que son ami Joachim le suivît comme lui. Ils avaient tous deux prévu un système d'amendes, en cas d'infraction au règlement : le produit en devait être affecté à l'achat de livres. Pendant quelque temps les deux amis travaillèrent ainsi en commun. Joachim se lassa vite. Brahms continua seul. Il

complèta les fortes études qu'il avait commencées avec Marxsen. Cet excellent maître lui avait surtout appris à développer un thème, à la façon beethovénienne ; mais il accordait peu d'importance aux exercices de contrepoint. Brahms sentit ce qui lui manquait encore à cet égard : il voulut acquérir l'art de conduire avec souplesse et sûreté plusieurs parties en style sévère. Il se procura des chorals à 4 voix de Ph.-E. Bach, l'*Art de la fugue* de J.-S. Bach, un volume des œuvres de Roland de Lassus, la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina, et il se mit à composer lui-même des chants pour la messe à 4 et 6 voix. Peu de musiciens, à cette époque, furent aussi instruits que Brahms du développement historique de leur art et des formes anciennes de la polyphonie.

Cependant, parfois Brahms quittait son travail pour aller donner quelques concerts avec Joachim. Mais il revenait bientôt à ses études, et, pendant la maladie de Schumann, il vécut le plus souvent à Dusseldorf.

C'est alors que se forma entre Clara Schumann et Brahms cette intimité d'un caractère si particulier, qui devait désormais jouer un rôle

prépondérant dans la vie sentimentale du compositeur.

« Dieu envoie à chacun, quelque malheureux qu'il soit, une consolation, et nous devons nous en réjouir, disait plus tard Clara à ses enfants. Je vous avais bien alors, mais vous étiez encore petits; vous ne connaissiez qu'à peine votre père bien-aimé ; vous étiez encore trop jeunes pour ressentir de profondes douleurs ; vous ne pouviez, dans les années terribles, m'apporter aucune consolation ; des espérances, oui, mais cela ne servait guère en de pareils moments. Johannes Brahms vint : votre père l'aimait et l'estimait comme aucun homme au monde, excepté Joachim. Il vint en ami fidèle partager mon malheur, il fortifia mon cœur qui menaçait d'éclater, il éleva mon esprit, rasséréna mon âme comme il put, bref il fut un ami dans le sens le plus complet du mot... Lui et Joachim furent les seules personnes que vit votre père durant sa maladie : il les reçut toujours avec une joie manifeste aussi longtemps que son esprit fut lucide... Joachim fut pour moi un ami fidèle, mais je ne vivais pas sans cesse avec lui. Ce fut donc Brahms seul qui me soutint. Je considère comme un devoir de vous dire cela. Ne l'oubliez jamais,

pas plus que la reconnaissance que vous lui devez au nom de votre mère [1]. »

En 1854 Brahms avait vingt et un ans. Clara Schumann en avait trente-cinq. Quelle fut exactement la nature des relations qui s'établirent entre eux ? C'est un point qui reste, comme toujours en pareille matière, assez mystérieux. On a fait toutes les suppositions. Il y en a d'absolument invérifiables que nous renonçons à examiner. Du fait matériel d'une liaison non-platonique, — qu'elle ait été passagère ou durable —, on ne peut rien savoir en l'absence d'un aveu explicite. Dans cet ordre de choses tout est possible, même l'invraisemblable, même l'absurde. Combien, tout de même, il serait singulier que ce timide et cette rêveuse se fussent unis autrement qu'en pensée !

Mais de leurs sentiments même on peut discuter. Rien n'est moins clair que leur cas.

A ne considérer que le langage de Brahms dans sa correspondance avec Clara, il semblerait difficile de nier qu'il éprouvât pour elle l'amour le plus ardent, le plus passionné. « Prenez mes lettres, lui dit-il, comme les plus discrètes

1. Traduction Stœcklin.

caresses de mon âme. Je vous aime trop pour pouvoir vous l'écrire... » — « Comme tout est vide et désert quand vous n'êtes pas là ! Je pense sans cesse à vous avec les sentiments du plus brûlant amour... Que je serais malheureux si je ne vous avais pas ! » Et passant au tutoiement (du reste beaucoup moins significatif en Allemagne qu'en France) : « Je voudrais pouvoir t'écrire très délicatement combien je t'aime, et je t'aime tant que je ne puis le dire... toi, mon amour, toi ma divine Clara ! »

Mais n'exagérons rien. Les différentes nuances de l'amour, de l'amitié, de l'affection ne sont pas aussi exactement marquées par les mots en Allemagne qu'en France ; et ces sentiments divers se mélangent aussi et se confondent plus volontiers dans l'âme d'un Allemand que dans celle d'un Français. Si « l'amitié amoureuse » a un pays d'origine, ce doit être celui de Brahms. Jusqu'à nos émotions, nous prétendons, nous Français, tout classer et définir avec précision, et ces ambiguïtés nous déplaisent. Nous voulons toujours savoir où notre cœur nous mène. Qu'importe à une âme de Germain ? Son rêve a besoin de ces indécisions.

Et puis Brahms est un artiste et il écrit à une

autre artiste. En pareil cas, une certaine exaltation du sentiment est de rigueur. Soyons assurés que Brahms n'hésitera pas à user d'expressions exagérées ou même qui déplacent la vérité pour donner plus d'allure à son style, et en même temps pour complaire à son amie en fournissant un aliment à ce besoin confus de tendresse et d'idéal qu'elle a si souvent manifesté devant lui.

Malgré la netteté apparente de ses déclarations, je ne suis pas convaincu que Brahms ait surtout aimé d'amour cette Clara Schumann, pour laquelle il éprouva, sans aucun doute, l'affection la plus profonde de sa vie. Il me semble que cet homme si réservé, ce craintif et ce farouche indépendant n'eût jamais osé avouer un sentiment de cette nature, s'il l'avait ressenti vraiment dans toute sa violence. Il eût mis peut-être quelque pudeur aussi à briguer la place de son ami et protecteur vénéré dans le cœur d'une femme qu'il savait si fidèle à la mémoire du grand homme. Enfin, plus tard aurait-il aussi effrontément rapproché les noms de Robert et de Clara Schumann dans cette exclamation : « Toi et ton mari fûtes les plus belles expériences de ma vie sa plus grande richesse, sa plus noble signification » ?

Brahms éprouva d'abord pour Clara Schumann une grande reconnaissance de l'avoir si généreusement soutenu à ses débuts dans la vie artistique. Puis il l'admira comme musicienne, comme pianiste, comme interprète de ses œuvres. Il fut touché de son malheur et de son dévouement au pauvre fou qu'était devenu son génial mari. Il apprécia ses talents de ménagère, son esprit pratique dans l'organisation d'une vie difficile et dans l'éducation de sept enfants sans père. Elle devint à ses yeux la femme idéale, celle peut-être qu'il aurait voulu rencontrer libre, et qu'il aurait alors épousée avec joie, mais si elle avait eu quinze ou vingt années de moins. Elle fut pour lui celle dont il aurait voulu, et qu'il ne pouvait plus vouloir, celle dont l'image s'interposa pour des comparaisons fâcheuses toutes les fois qu'il fut sur le point d'aimer d'autres femmes, celle qui l'empêcha d'aimer, mais qu'il n'aima point de cet amour où le désir commande. Il lui donna son cœur et lui voua un culte, mais en poète qui ne s'attache à une réalité que comme à un symbole de ses aspirations. Elle fut certainement sa Muse, et c'est le rôle le plus incontestable qu'elle joua dans sa vie : « Je mets ces jours-ci au net, écrit-il, le

premier mouvement de mon concerto (op. 15) et je fais un tendre portrait de toi qui sera l'adagio..... Sous mes meilleures mélodies je devrais écrire : de Clara Schumann ».

Pour ce qui est de Clara elle-même, c'est une femme à la fois positive et extrêmement sentimentale, de cette sentimentalité vague qui se prend elle-même pour objet. Elle estime en Brahms un ami sûr et dévoué qui lui a rendu, à l'époque la plus troublée de sa vie, les plus délicats services. Elle trouve de plus auprès de lui l'occasion de rêver, de s'émouvoir, de dire des mots tendres, de parler de son âme et de sa soif d'idéal ; ces épanchements du cœur lui sont absolument nécessaires et l'occupent beaucoup plus que l'homme à qui elle se confie. Ils la reposent de ses soucis domestiques, de ses affaires, de ses tournées de concerts. Elle ne néglige point pour autant ses intérêts pratiques : c'est une femme de tête et d'ordre. Ses succès de pianiste lui rapportent d'importants bénéfices : elle sait les préparer. Elle ne sacrifiera jamais une recette assurée, ni non plus les applaudissements du public, à une question de sentiment. En 1872 elle apprendra la mort de sa fille Julie au moment de donner un concert à Heidelberg. Elle

jouera tout de même, et sans rien dire aux autres artistes, de peur de les troubler. Mais, les affaires terminées, elle écrira à Brahms : « Puisse le beau printemps, puissent les rossignols chanter sous ta fenêtre et t'inspirer de magnifiques mélodies ! Pense à moi parfois, à moi qui reste ta fidèle Clara. » En réalité, elle n'a aimé profondément que son mari et pour lui elle a eu tous les dévouements ; elle lui a sacrifié jusqu'à son « travail », jusqu'à son piano, jusqu'à ses succès, quand il fallait qu'il eût le silence pour composer. Elle ne l'oubliera jamais ; jusqu'au bout elle lui restera fidèle. En Brahms même, c'est quelque chose de son souvenir qu'elle retrouve. Son affection pour le jeune artiste est autant d'une mère que d'une amie : « Je l'aime comme un fils », dit-elle. Elle voudrait le marier ; elle sent qu'il a besoin d'un foyer ; elle le lui dit en 1862 : « Tu es jeune encore, tu trouveras ton repos. Tu te marieras, tu trouveras ton bonheur. » Elle revient souvent sur ce sujet : « Prends donc une jeune et jolie femme, avec un peu d'argent ! Ce serait délicieux ! » Vraiment si l'amitié de Clara Schumann pour Brahms fut quelque peu teintée d'amour,

c'est d'amour bien pâle et bien peu exigeant[1].

A la mort de Schumann (29 juillet 1856), les artistes qui s'étaient réunis autour de lui à Dusseldorf se séparèrent. Dietrich[2] partit pour Bonn, Joachim pour Hanovre, Grimm[3] pour Göttingen, et, tandis que Clara Schumann, après un court séjour en Suisse, se fixait à Berlin, Brahms acceptait les fonctions de professeur de musique de la Cour et de directeur de la Société de Chant à Detmold. Il resta ainsi deux ans au service du prince de Lippe.

C'est ici que se place pour la première fois dans la jeunesse de Brahms une véritable histoire d'amour. Pendant un séjour qu'il fit auprès de son ami Grimm à Göttingen, Brahms connut une jeune fille, Agathe de Siebold, dont le père était professeur à l'Université. Agathe était jolie, vive, intelligente, instruite, douée d'une voix

1. Brahms adorait les enfants. Il savait les amuser ; et il s'amusait lui-même beaucoup avec eux. Il avait tout naturellement une affection particulière pour les enfants de Schumann, et c'est à leur intention qu'il écrivit et publia en 1858, sans nom d'auteur et sans numéro d'œuvre, ses *Volkskinderlieder* (Chants populaires pour les enfants).

2. Albert Hermann Dietrich, né le 28 août 1829, un des élèves préférés de Schumann, grand ami de Brahms.

3 Julius Otto Grimm, né à Pernau, en Livonie, le 6 mars 1827, qui devint directeur du Cæcilien Verein de Munster (Westphalie).

agréable, et elle chantait les lieds de Brahms avec beaucoup d'expression, surtout quand elle était accompagnée par l'auteur. Pendant deux mois d'été, les deux jeunes gens (Brahms avait alors vingt-quatre ans) se virent continuellement. L'automne venu, ils se séparèrent et commencèrent à correspondre ensemble. Brahms composa pour Agathe quelques lieds et un *Chant de fiançailles* (plus tard détruit) pour soprano solo, chœur de femmes et orchestre, sur un poème de Uhland. Au jour de l'an, Brahms vint pour une semaine à Göttingen, revit Agathe, et déjà le bruit se répandait que les fiançailles se feraient bientôt. Mais Brahms ne se déclarait toujours pas d'une façon nette. Grimm intervint alors et avertit son ami qu'il devenait nécessaire de prendre un parti. Brahms n'était pas riche : il songea sans doute qu'en se mariant si jeune il compromettait son avenir de musicien. Il n'hésita point et battit promptement en retraite. Avec un peu plus d'argent, eût-il épousé Agathe? C'est fort peu probable. Brahms aimait trop son indépendance. Ce n'est point qu'il ait rompu avec Agathe sans regret. Sa décision lui coûta quelque peine. Il n'oublia point celle qu'il avait réellement aimée de tout l'amour dont il était

capable. C'est en pensant à elle qu'il écrira plusieurs de ses lieds les mieux inspirés, notamment le fameux *Amour éternel* (Ewige Liebe), op. 43, n° 1, dont la dernière phrase, en *si* majeur, est une réminiscence d'un thème du *Chant de fiançailles ;* et — touchante mais un peu puérile allusion — dans le sextuor en *sol* majeur la seconde idée du premier mouvement sera construite sur les notes *la*, *sol*, *la*, *si*, *mi* (en allemand : A, G, A, H, E) qui rappellent le nom de la bien-aimée.

Ne plaignons point Agathe ; Brahms eût été vraisemblablement un fort médiocre mari. Du reste, après quelques fâcheuses aventures, elle finit par épouser un brave homme, qui, dit-on, la rendit très heureuse.

Cependant Brahms venait de composer et de faire exécuter le *Concerto* en *ré* mineur pour piano et le *Trio* en *si* majeur pour piano et instruments à cordes, œuvres très importantes dont il sentait toute la valeur et qui ne trouvèrent auprès du public, et même de la plupart des artistes, qu'un accueil des plus froids. Il semble que ce double échec ait vivement affecté Brahms et qu'il l'ait amené à s'éloigner de plus en plus des voies suivies par les révolutionnaires de Weimar.

Le *Concerto* en *ré* mineur et le *Trio* en *si* majeur trahissent, en effet, sinon dans le détail de l'écriture, au moins dans l'allure générale, dans le ton du discours musical, dans l'exaltation des sentiments exprimés, l'influence de Liszt et de ses amis. Brahms croit sans doute s'apercevoir alors qu'il n'est point né pour les grandes passions ou les grandes fantaisies romantiques et le désordre apparent de leurs manifestations. Il se reprend, il précise et condense son inspiration. Il l'enferme dans des formes de plus en plus nettement déterminées. C'est la fin, pour lui, de la période de « Sturm und Drang » qu'il a d'abord traversée. C'est la fin de sa première jeunesse. A vingt-cinq ans, Brahms est presque devenu un sage.

*
* *

Après deux années passées à Detmold, Brahms trouva que la vie de Cour ne lui laissait pas assez de loisirs pour composer, et il revint dans sa ville natale, où il demeura de 1859 à 1861.

Un de ses amis et admirateurs, le musicien hambourgeois Théodore Avé Lallement, s'était

mis en tête en 1861 de le faire nommer chef d'orchestre de la Société Philharmonique de Hambourg. Mais il n'y réussit point. Stockhausen, l'illustre chanteur, fut élu. Brahms, un peu dépité, prit le parti d'aller chercher fortune à Vienne.

En novembre 1862, Brahms écrit à son ami J. O. Grimm : « M'y voici ! J'y suis installé, à deux pas du Prater et je puis boire mon vin où Beethoven a bu le sien. » Et il donne son adresse : Jägerzeil, Novaragasse, 39, II, 2.

Brahms se trouva tout de suite « chez lui » à Vienne et tout de suite le Prater lui plut infiniment avec son animation si diverse. Il y flânait pendant des heures entières. Cependant il n'oubliait point sa patrie : il l'aima toujours d'un amour fidèle et il y eût bien volontiers accepté quelque situation officielle. Ses concitoyens ne lui offrirent jamais la direction d'aucune société musicale. Ce fut une grosse déception pour Brahms. Il souffrit de ce dédain. L'estime des gens de son pays lui eût été plus précieuse que toute marque d'approbation venue d'ailleurs. Il espéra longtemps être rappelé à Hambourg. Il se lassa d'attendre. Mais il ne se résigna jamais complètement, et ce n'est qu'à son corps

défendant qu'il finit par s'établir définitivement à Vienne.

Les programmes avec lesquels il se fit connaître dans la ville de Mozart, de Beethoven et de Schubert comprenaient la *Fantaisie chromatique* de J.-S. Bach, les *Variations* en *mi* bémol, op. 35, de Beethoven, la *Fantaisie* en *ut* majeur, op. 17, et le *Concerto* sans orchestre, op. 14, de Schumann. Et, parmi ses propres œuvres, Brahms choisit, pour les exécuter lui-même, le *Quatuor* avec piano en *la* mineur, op. 26, les *Variations* sur un thème de Hændel, op. 24, et la *Sonate* en *fa* mineur, op. 5. Il trouva également l'occasion de faire jouer son *Quatuor* en *sol* mineur, op. 25 et son *Sextuor*, op. 18, ce dernier le soir même du jour où, dans l'après-midi, Wagner avait conduit des fragments de la *Tétralogie* et de *Tristan*. « Cela sonna comme une délivrance ! » écrit dans ses mémoires le trop partial Hanslick.

Le succès de Brahms fut assez grand pour qu'on lui offrît presque immédiatement la direction du chœur de la Singakademie. Brahms, qui était reparti à Hambourg pour son anniversaire de naissance (7 mai 1863), revint à Vienne en août pour prendre possession de ses nouvelles fonctions.

Il ne les conserva qu'une année, mais, dans ce court espace de temps, il eut l'occasion de manifester d'une façon très précise ses prédilections artistiques. Le programme de son premier concert était ainsi composé : une cantate de Bach (« Ich hatte viel Bekümmerniss »), l'*Opferlied* de Beethoven, quatre lieds populaires de Heinrich Isaac (XVI^e siècle), et le *Requiem pour Mignon* de Schumann. Par la suite, il monta surtout des œuvres de Bach, de Hændel, de Beethoven, de Schumann, et aussi de maîtres plus anciens tels que Giov. Gabrieli, Eccard, Schütz, etc.

En juillet 1864, Brahms donnait sa démission, voulant sans doute se réserver plus de loisirs pour composer, mais désirant aussi conserver l'indépendance nécessaire pour voyager à sa fantaisie : c'était son grand plaisir.

Le voilà parti pour Baden-Baden, où il retrouve Clara Schumann. De là, il se rend en Suisse. Il séjourne à Winterthur chez le compositeur Th. Kirchner.

Il passe l'hiver de 1865-66 à Carlsruhe où il se rencontre avec Hermann Lévi et le graveur Allgeier. En avril 1866 il se retrouve à Zurich avec Th. Kirchner, avec le pianiste Gottfried Keller,

avec Billroth, le fameux chirurgien, dont l'amitié lui devint de plus en plus précieuse. Après un voyage à travers la Suisse il revient à Zurich où il passe tout l'hiver. C'est là qu'il écrivit la plus grande partie du *Requiem allemand* sous l'impression encore toute récente de la mort de sa mère. Il avait eu la douleur de la perdre en février 1865.

Depuis 1864, la mère de Brahms, la vieille Johanna, s'était séparée de son mari. Son fils lui-même le lui avait conseillé. La différence d'âge et d'humeur avait rendu intolérable la vie commune entre les deux époux. Ce ne fut pas sans chagrin que Brahms crut devoir intervenir pour faire cesser une situation déplorable. Johanna survécut peu à des émotions trop fortes pour sa nature si impressionnable. Quelques mois plus tard, elle succombait des suites d'une attaque. Brahms accourut alors immédiatement à Hambourg. Il allait chercher son père, l'amenait près du lit où reposait le corps de celle qui n'était plus et, unissant la main du vivant et celle de la morte, il exigeait cette suprême, mais illusoire réconciliation.

A ce moment, Brahms eut très vivement l'impression de sa solitude morale. « Je n'ai plus

de mère; il faut me marier », disait-il. Il regretta d'avoir laissé trop vite échapper l'occasion qui s'était présentée quelques années plus tôt. Qu'était devenue Agathe? La pauvre jeune fille avait perdu son père, et, restée sans ressources, elle avait été obligée de s'expatrier, d'accepter une place d'institutrice en Irlande. Dans les lettres de Brahms à Grimm, quelques mots mélancoliques évoquent le souvenir du bonheur entrevu et manqué.

Brahms reprend ses voyages; et voici, bientôt, une grave nouvelle : son père songe à se remarier avec une certaine Caroline Schnack, âgée de quarante et un ans, deux fois veuve déjà et mère d'un garçon de seize ans. Johannes, très ému, revient en hâte à Hambourg. Il voit la veuve. Elle a bon visage : elle est active et prudente ménagère. Elle rendra le vieux Johann Jakob heureux : elle l'a déjà conquis par ses talents de cuisinière. C'est une maîtresse femme qui, pour le bien commun, prendra les rênes du gouvernement domestique et ne les laissera pas flotter entre les mains un peu molles de son mari. Voilà le foyer familial reconstitué. Johannes donne une pleine approbation au projet de son père et le mariage de Johann Jakob avec

Caroline Schnack est célébré en mars 1866, un an après la mort de la pauvre Johanna. Brahms fait un beau cadeau aux nouveaux mariés. Il adopte joyeusement sa nouvelle mère et son nouveau frère « le second Fritz », comme il l'appelait. Maintenant, quand il reviendra à Hambourg, il aura son chez soi familial. Il oublie son souci, il s'apaise, il est presque heureux.

Et puis il y avait une autre famille où Brahms était toujours reçu comme l'enfant de la maison, où il retrouvait les soins, les attentions, la tendresse dont il éprouvait impérieusement le besoin. Jamais il n'avait cessé de rendre régulièrement visite, tous les ans, à sa vieille amie Clara Schumann.

Malheureusement, vers 1868, les relations des deux artistes, sans être interrompues par aucun malentendu profond, changèrent quelque peu de caractère. Les filles de Clara, en grandissant, avaient pris sans doute quelque ombrage de l'affectueuse confiance que leur mère accordait à Brahms. Elles voulurent être les seules conseillères écoutées; et Clara Schumann subit, sans s'en apercevoir, leur influence. Brahms, de son côté, avec les années et le succès, avait perdu de sa première timidité. Il imposait davan-

tage son amitié, et aussi ses manières un peu rudes. Maintenant ses grosses plaisanteries, ses manies, son sans-gêne agaçaient parfois Clara Schumann. D'autre part, Brahms, qui voyait l'illustre pianiste se fatiguer en d'interminables tournées de concerts, se préoccupait de sa santé alors très ébranlée; mais il ne sut pas lui faire accepter, en usant des précautions indispensables, l'idée d'un repos utile. Au début de 1868, il lui écrivit une lettre assez maladroite, dont elle fut certainement vexée. Une artiste si fêtée ne pouvait accepter sans chagrin, sinon sans révolte, l'idée de ne plus jamais paraître en public, et de renoncer prématurément à une carrière des plus brillantes : Clara Schumann n'avait pas encore cinquante ans. En lui présentant trop brutalement ce remède radical à une situation inquiétante, dont il s'exagérait la gravité, Brahms avait manqué de tact.

Ajoutons que Brahms, qui fut toujours d'une humeur très lunatique, avait alors des raisons particulières de se montrer bourru, grognon, irritable, en fin de compte fort déplaisant de toutes manières. Ne s'était-il pas épris des charmes, fort séduisants, paraît-il, de Julie, la troisième fille de Clara, âgée alors de vingt-trois

ans, celle même à qui il avait dédié, quand elle avait seize ans, ses variations à quatre mains sur un thème de Schumann. La jeune fille, qui devina ses sentiments, ne les encourageait point; et lui-même se rendit compte qu'il rêvait d'une union irréalisable. Il n'en souffrait pas moins. Quant à Clara Schumann, elle ne semble pas s'être inquiétée autrement de ce qu'elle considérait comme une fantaisie sans conséquence. Elle dut cependant éprouver quelque peine à sentir que quelque chose des admirations et de la tendresse de son cher Johannes lui était enlevé, ou du moins se partageait désormais entre la vieille amie et la jeunesse triomphante de sa fille.

Vers le milieu de juillet 1869, Brahms apprit de Clara Schumann elle-même la nouvelle que Julie était fiancée au comte Victor Radicati di Marmorito. « Il paraissait, raconta Clara, ne s'y être point attendu et resta tout interloqué. » Clara ne se montra-t-elle point, par dépit, un peu cruelle? Quoi qu'il en soit, ce fut une grande émotion pour Brahms et il mit du temps à s'en remettre. Cette déception fortifia son pessimisme à l'égard des femmes dont il avait toujours redouté l'abord et qu'il ne savait

pas manier, et, longtemps encore, elle projeta sur son amitié pour Clara Schumann une ombre qu'il s'efforçait loyalement d'effacer[1].

*
* *

Le 11 mai 1872, Brahms perdit son père. Dès lors il reporta sur sa belle-mère les attentions qu'il avait eues jusque-là pour ses parents. Il pourvut à ses besoins et à ceux de son fils, « l'autre Fritz » ; et de temps en temps, il passait quelques jours auprès d'elle. Quand plus tard, il reviendra diriger certaines de ses œuvres à Hambourg, il ne manquera jamais d'assister à la répétition ou au concert avec Mme Caroline et de lui offrir le bras pour la conduire à sa place, faisant dans la salle une entrée qu'il ne lui déplaisait pas de rendre un peu solennelle.

En mai 1867, Billroth avait été appelé à Vienne comme professeur et premier directeur de l'Institut de chirurgie. Brahms avait bientôt rejoint son ami. Cette année même la direction de la Société Philharmonique de Hambourg était devenue vacante par le départ de Stockhausen et, encore une fois, on n'avait point songé à

1. Julie devait mourir en 1872, tuberculeuse.

Brahms. Le souvenir de cette nouvelle déconvenue fut certainement pour quelque chose dans la résolution que prit notre compositeur, en 1872, de se fixer à Vienne pour le reste de ses jours.

Il y vécut heureux, entouré d'un petit groupe de fidèles : Hanslick, Goldmark, Brüll, Nottebohm, Mandyczewski, Kalbeck.

Depuis les premières exécutions du *Requiem allemand* en 1868, sa réputation était devenue universelle en Allemagne ; son nom était presque populaire.

De 1871 à 1874 il conduisit les concerts de la Société des *Amis de la Musique*.

En 1877 il reçut de l'Université de Cambridge et en 1881 de l'Université de Breslau le titre de docteur « honoris causa ».

En 1886 le gouvernement prussien le nomma Chevalier de l'ordre « pour le mérite » et membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin ; et en 1889, sa ville natale, s'apercevant enfin de l'injustice dont elle avait fait preuve à son égard, lui offrit la bourgeoisie d'honneur.

En 1896 il devait figurer sur la liste des associés étrangers de notre Académie des Beaux-Arts.

Au printemps Brahms quittait souvent Vienne pour l'Italie. Pendant des années il passa l'été en Suisse, plus tard ce fut dans une « cure d'air » très aimée des Viennois, à Ischl.

A partir de 1881, il alla tous les ans passer quelques jours à Meiningen, invité par Hans de Bülow, qui était devenu son grand admirateur, et reçu avec toutes sortes d'égards à la cour ducale. Ce Hans de Bülow, qui en 1867 écrivait en parlant des œuvres de Brahms : « Pour moi, ce n'est pas de la musique », et encore : « Que m'importent les Br's ? Brahms, Brahmüller, Brambach, Bruch, Bragiel, Breinecke, Brietz? Ne parlons plus d'eux... Le seul qui m'intéresse est Braff! » le même Hans de Bülow, en quête sans doute d'une nouvelle religion artistique depuis sa rupture avec Wagner, avait fini par jeter son dévolu sur Brahms. « Bach, Beethoven et Brahms! » tel était le mot d'ordre, le cri de ralliement, et les musiciens de la chapelle ducale, sous la conduite de leur remarquable chef, menaient ardemment la lutte à travers l'Allemagne. Les *Concertos* de Brahms, ses *Symphonies*, ses *Ouvertures* et ses *Variations* sur un thème de Haydn formèrent la partie la plus importante du répertoire de concert de Bülow

et de ses « Meininger ». Un jour, Bülow n'hésita point à libeller ainsi un programme : « CONCERT D'ABONNEMENT DU 3 FÉVRIER 1884. *Première partie :* 3e Symphonie de Johannes Brahms. — *Deuxième partie :* seconde audition de la 3e Symphonie de Johannes Brahms. » Et il fit en effet exécuter l'œuvre deux fois de suite[1]. Brahms connut alors la popularité véritable. Il l'avait longtemps attendue : elle le grisa un peu. Ce n'était plus le jeune Brahms si timide, si réservé, ou du moins la timidité du Brahms d'aujourd'hui se manifestait d'une autre manière, par l'exagération dans la confiance en soi ou plutôt des gestes, des paroles, des attitudes qui l'expriment. Maintenant, quand il entrait au milieu d'une assemblée d'artistes, Brahms avait l'allure sans façon d'un homme qui brutalement impose sa supériorité, d'un homme qui sent toute la force de ce fait indéniable : une renommée positive, — que cette idée n'abandonne point un seul instant, et qui n'a pas la politesse d'attendre que les autres s'en souviennent.

1. Pour être tout à fait exact, disons que le programme comportait cinq numéros, et que la symphonie de Brahms y figurait sous le deuxième et le quatrième.

*
* *

Quelle que pût être parfois la mélancolie de ses pensées intimes, Brahms fut de ceux qui acceptent la vie sans révolte. Lorsque, en 1896, il se sentit atteint d'un mal qui devait être incurable, il sembla tout d'abord ne rien perdre de son entrain et de sa bonne humeur. Du moins il lutta jusqu'au bout pour conserver la confiance en sa belle santé.

« Une chose qui, chez Brahms, m'enchante autant que sa bonne humeur, disait Hanslick trois ans plus tôt, c'est son étonnante santé. A soixante ans, il ne se souvient pas d'avoir été une seule fois malade dans toute sa vie. Il marche comme un étudiant, et dort comme un enfant. » Et Widmann raconte que, lorsqu'il le recevait chez lui, c'était, certes, une joie pour tous, mais aussi une fatigue : car son étonnante vitalité, physique et morale, finissait par surmener tout le monde autour de lui. Dès l'aube il fallait l'accompagner dans de longues courses à travers la campagne ; après quoi c'étaient les séances de musique, les repas, les visites, de nouveau la promenade ; puis le soir les cause-

ries interminables, les discussions, les projets, les enthousiasmes, les plaisanteries, tout cela jusqu'assez tard dans la nuit ; et après avoir dormi quelques heures, n'importe où, n'importe comment, au besoin sur un sofa, Brahms était prêt à recommencer ; et il réveillait ses amis de bon matin pour une nouvelle journée aussi bien remplie que la précédente.

Sa belle santé! Elle lui avait permis jusqu'alors de repousser les images de la mort toutes les fois qu'elles se présentaient à son esprit sous une forme trop impressionnante. Il avait pleuré les parents ou les amis perdus sans trop faire retour sur lui-même, sans penser à sa propre fin. Il avait vécu jusqu'à soixante ans comme un enfant ou du moins comme un homme jeune et plein de vie pour qui l'idée de mort n'a point encore de sens. Cette bienheureuse ignorance, il va chercher, malgré les défaillances du corps, malgré le mal qui ruine visiblement l'organisme, à la prolonger encore. Il se raidira contre les premières atteintes de l'ennemie. Il cherchera à s'étourdir. Il multipliera ses sorties, ses visites aux amis, ses dîners en joyeuse compagnie ; plus que jamais on le verra au théâtre, au concert, dans

tous les lieux où le bruit, les lumières, le mouvement peuvent le divertir et chasser la crainte qu'il ne veut s'avouer.

Un jour enfin il est bien forcé de reconnaître qu'il est malade, et de consulter. Il passait alors l'été à Ischl. Le médecin diagnostique une maladie de foie, et l'envoie se faire soigner à Carlsbad. Bien que fort souffrant déjà, Brahms écrit en septembre à Hanslick : « Je suis reconnaissant à mon mal de m'avoir fait connaître enfin le célèbre Carlsbad. J'ai le bonheur de jouir ici d'un temps magnifique, comme si nous ne l'avions pas eu déjà tout l'été. Avec cela, j'habite une charmante demeure et je m'y trouve avec les gens les plus aimables. »

Le mal cependant augmentait. Quand Brahms revint à Vienne, les médecins se prononcèrent définitivement : c'était un cancer. Brahms était perdu : lui seul l'ignorait encore. Il voulut continuer ses promenades quotidiennes ; mais sa démarche devenait très pénible. Il ne put bientôt plus sortir qu'en voiture. Il se sentait maintenant bien mal et avait de terribles pressentiments.

Il assista, le 2 janvier 1897, au concert du Quatuor Joachim, où son *Quintette* en *sol* majeur fut

exécuté avec un succès extraordinaire. Il se montra le 7 mars au Concert Philharmonique. Il n'était déjà plus que l'ombre de lui-même : « On commençait, raconte Hanslick, par la symphonie de Brahms en *mi* mineur. Aussitôt après le premier morceau, ce fut une telle tempête d'applaudissements que Brahms dut paraître au bord de la loge directoriale et saluer le public. L'ovation se renouvela après chacun des quatre morceaux ; et, après le final, elle menaça de s'éterniser. Un sentiment de profond respect et de douloureuse sympathie avait envahi l'assemblée entière et nous avions tous l'impression très nette que, dans cette salle, nous applaudissions pour la dernière fois le pauvre maître aimé... »

Peu de temps après, Brahms dut renoncer complètement à sortir de chez lui : ses jambes ne pouvaient plus le porter. Les médecins faisaient tout pour éviter de ravir à leur malade l'espoir de la guérison. Quatre jours avant sa mort, il écrivait encore courageusement à sa belle-mère, sur une carte, au crayon : « Chère mère, j'ai dû me recoucher un peu et, à cause de cela, je n'écris pas facilement. Mais n'aie aucune inquiétude. Il n'y a rien de changé et, comme d'habitude, j'ai seulement besoin de patience. »

Le 2 avril, il perdit toute conscience et le lendemain, à 9 heures 3/4 du matin, il s'éteignit doucement.

Théodore Billroth, Hans de Bülow, et Clara Schumann, trois de ses amis les plus chers et de ceux qui avaient le mieux compris son art, l'avaient précédé de peu de temps dans la tombe.

Trois jours après sa mort, le 6 avril 1897, Brahms fut enseveli à côté de Beethoven, et non loin de Schubert, dans le « Bosquet des artistes ».

# L'HOMME

Nous venons de raconter la vie de Brahms. C'est une vie tout unie : elle tient en peu de pages. Elle n'est point traversée de très grandes passions. En de longues périodes elle est paisible et douce, — ce qui ne veut point dire que cette existence si calme, en apparence au moins, n'offre aucun mystère à pénétrer.

Les différents historiens de la vie de Brahms ne s'entendent pas sur le caractère de l'homme. Les uns voient en lui surtout un timide et un tendre. D'autres au contraire l'accusent de sécheresse. « Un animal à sang froid ! » disait Mottl. D'autres enfin insistent sur la violence et la brutalité d'un tempérament qu'il ne serait arrivé qu'à grand'peine à contenir dans de certaines limites.

Il peut y avoir du vrai dans ces diverses interprétations, et il nous paraît bien en effet

que la nature de Brahms fut complexe et mélangée.

Si l'on ne voit en lui que le célibataire endurci qui, presque jusqu'à la fin de sa vie, conserva les habitudes de sa jeunesse, aimant à manger et à boire avec de joyeux compagnons, ne manquant ni une promenade au Prater, ni une « première » au Burgtheater, manifestant en toute occasion une bruyante gaîté, et prenant goût indéfiniment aux divertissements qui ne retiennent d'ordinaire que les tout jeunes gens, on peut juger qu'il ne se montrait guère difficile dans le choix de ses plaisirs et qu'il les voulait surtout nombreux et violents. Nous l'imaginons ainsi volontiers, quand nous nous le représentons tel qu'il fut physiquement dans la dernière partie de sa vie, envahi par un embonpoint que sa petite taille accusait encore davantage, la tête grosse et enfoncée dans les épaules, les yeux petits et bridés, une grande barbe et une forte moustache en broussaille, avec quelque chose de la grâce de l'éléphant, « épanoui en grossièreté, entre son cigare qui le précède et un petit hérisson qui le suit », comme nous le montre la caricature d'un spirituel Viennois.

Mais pensons au jeune blondin, imberbe, ou

tout rasé, avec son visage d'ange, et sa voix flûtée « qu'une jeune fille aurait pu embrasser sans rougir ! ». Il est certain que sous ce corps qui devint épais et qui eut des exigences très prosaïques, se cachait une âme douce, tendre et timide, une âme d'enfant. La correspondance de Brahms avec Clara Schumann nous la révèle en partie. Nous savons quels rapports affectueux il entretint avec sa belle-mère et avec quelle délicatesse il ne se contentait point de lui assurer le nécessaire, mais l'obligeait encore à accepter de l'argent pour ses plaisirs et pour ceux de son fils : il paya ainsi plusieurs fois de beaux voyages à « l'autre Fritz ». Il fut le plus fidèle et le plus dévoué des amis. Lors d'un de ses séjours en Italie, un de ses compagnons s'étant cassé la jambe, il n'hésita pas à rester auprès de lui jusqu'à complet rétablissement. Sa bourse fut toujours ouverte aux artistes qu'il savait dans l'embarras. Un jeune musicien manquant un jour de l'argent nécessaire pour faire monter un opéra qu'il avait composé, Brahms lui envoya la somme désirée avec ce simple mot : « Pour moi, je n'en ai pas besoin. Vous me la rendrez à l'occasion, si vous le pouvez ! »

Brahms avait du cœur. C'était un brave homme

et un honnête homme, une nature rude, mais affectueuse. Et il éprouvait au plus haut degré le besoin d'être aimé. A certains égards il semblait né pour la vie familiale. S'il ne s'est point marié, il l'a regretté toute sa vie. Du reste, il a expliqué, à sa manière, pourquoi il est resté garçon : « A l'époque où je me serais le plus volontiers marié, mes compositions étaient sifflées ou du moins accueillies très froidement. Je supportais cela très bien, parce que je savais exactement ce qu'elles valaient et ce qui en adviendrait dans l'avenir. Et lorsqu'après de tels échecs je rentrais dans ma chambre solitaire, ça n'allait pas trop mal. Mais s'il avait fallu, à de tels moments, me présenter devant une femme, voir ses yeux interrogateurs anxieusement dirigés sur moi, et si j'avais dû lui dire : « Encore une fois, ça n'a pas marché », — voilà ce que je n'aurais pas pu tolérer. Et, en effet, quelque amour qu'une femme eût éprouvé pour moi et quand même elle aurait, comme on dit, cru en moi, elle n'aurait jamais pu tout de même avoir la certitude de ma victoire finale. Et si elle avait voulu me consoler... ah ! je ne peux pas y penser, quel enfer ç'eût été alors pour moi ! » Beaucoup de timidité et d'orgueil à la fois, il n'y a rien

pour paralyser davantage les manifestations extérieures du sentiment. Il n'en faut pas davantage pour comprendre que Brahms se soit vite découragé de toute entreprise matrimoniale. Et puis, une nature affectueuse n'est pas nécessairement — n'est peut-être pas souvent — une nature très passionnée. Or un artiste ne se marie point comme un autre homme et, pour risquer cette grande aventure qu'est toujours un mariage dans une vie comme la sienne, pour risquer de croupir dans la misère et de ne point écrire les chefs-d'œuvre dont il rêve, il faut qu'il soit entraîné par une violente passion. Cette passion irrésistible, Brahms ne l'éprouva jamais. C'est ce qui explique la nature très particulière de ses rapports avec Clara Schumann. Brahms est de cette espèce d'hommes, plus affectueux justement que passionnés, qui ont pour leur mère une telle tendresse, qui vivent avec elle dans une telle intimité de pensées et de sentiments, qu'il ne peut être question pour eux du mariage. Comme l'a fort bien indiqué Litzmann, un lien de ce genre unissait Brahms si étroitement à Clara Schumann, comme à une mère ou à une sœur aînée, qu'il ne put donner entièrement son cœur à aucune autre femme et qu'il

préférait à toute autre cette façon de le donner. Si donc il vécut en solitaire, ce ne fut ni un indifférent, ni un égoïste.

Brahms détestait le monde. Il ne se plaisait qu'avec ses intimes, dans les derniers temps avec Billroth, Hanslick, l'éditeur Simrock, le compositeur Johann Strauss. Avec eux, il aimait à se retrouver au vieux restaurant du « Hérisson rouge ». Avec eux, il était familier, cordial, joyeux. Aux autres il cachait sa vraie nature, son vrai caractère sous un voile de brusquerie, d'humeur agressive et de sarcasmes. N'est-ce point à lui qu'on prête ce propos ? Il sortait d'un salon et, se retournant gracieusement avant de franchir la porte : « S'il est ici quelqu'un que j'ai oublié de blesser, aurait-il dit, je lui en fais toutes mes excuses. » Il y a bien de la brutalité dans cette boutade. Si l'anecdote ne paraît point très vraisemblable, elle donne au moins une idée très exacte de l'opinion qu'on se faisait à Vienne des manières de Brahms.

En réalité, Brahms n'attaquait que pour se défendre, pour sauvegarder son indépendance à laquelle il tenait par-dessus tout.

Dans le fond, il n'avait pas l'instinct combatif. Et il le prouva à l'occasion de l'interminable

querelle entre Wagnériens et « Brahmines » (c'était le nom qu'on donnait aux partisans de Brahms). Les Wagnériens accablaient Brahms de sarcasmes, ils le traitaient de vieux pédant, de maître d'école ; ils lui refusaient toute inspiration ; ils le déclaraient sec et sans émotion, terre-à-terre et prosaïque. Brahms ne se fâcha jamais. Une seule fois il mit sa signature, à côté de celles de J. Joachim, de J. O. Grimm et de B. Scholz, au bas d'une protestation assez ridicule contre les principes de la musique de l'avenir, au nom des saines traditions du grand art classique (1860). Il le regretta sans doute. Car les Brahmines n'avaient réussi qu'à fournir une nouvelle matière aux plaisanteries de leurs adversaires. Mais en maintes occasions, Brahms manifesta son estime pour l'œuvre de Wagner. C'est surtout la musique de Liszt qu'il n'aimait pas. S'il ne se rendit jamais à Bayreuth, on comprend aisément pourquoi : sa présence y eût été l'objet de trop de commentaires, et quelle situation délicate pour ce timide ! Il connaissait pourtant à merveille les drames wagnériens, et la partition des *Maîtres Chanteurs* ne le quittait jamais. En Suisse, où il vit souvent les Wesendonck, il s'intéressait fort à tout ce qu'ils

lui racontaient de Wagner. M^me^ Wesendonck lui montra les premières esquisses de *Tristan* et une sonate de piano en manuscrit et M. Wesendonck la partition du *Rheingold* écrite de la main de l'auteur. Brahms considérait, paraît-il, avec un profond respect ces curieux souvenirs.

Il faut dire que Wagner n'usait pas de la même bienveillance quand il jugeait Brahms. Il écrivit de lui que ce « n'était pas un esprit allemand », que lorsqu'il avait en tête la matière d'un quatuor ou d'un quintette « il vous servait cela comme une symphonie », que sa mélodie était « filandreuse » ; il parlait de ses petits bouts de thèmes « hachepaillés », et il lui refusait « toute originalité » dans l'invention. « Je connais, disait-il, de ces artistes réputés, que vous rencontrerez dans la mascarade des concerts, aujourd'hui avec la figure d'un chanteur des rues, demain sous la perruque alleluiatique de Hændel, un autre jour accoutrés à la juive comme un joueur de czardas, parfois enfin déguisés en purs symphonistes, en mal d'une *Dixième* ! »

A ces attaques Brahms ne répondit jamais rien.

Il savait ce qu'il valait, mais il n'aimait pas le

crier sur les toits et il n'appuyait pas le sentiment de son mérite propre sur le mépris de tous ses rivaux. C'était un homme raisonnable et non le fou passionné que fut Wagner. Il était modeste, si la modestie n'exclut pas, implique même une juste appréciation de soi-même. D'aucuns penseront qu'il manquait de génie, si le génie du moins est apparenté avec la folie ou avec la passion tumultueuse et sans frein. La vie de Brahms ressemble trop à celle d'une foule de bons bourgeois allemands, très pondérés, très équilibrés : et voilà qui lui fait du tort. Nous n'imaginons pas volontiers qu'un artiste puisse être si sage, si tranquille, si peu différent du commun des mortels. Et il y a si peu de roman dans l'existence de Brahms !

Ses affections, ses espoirs, ses chagrins, ses mélancolies, ses joies, rien n'y sort de l'ordinaire. Il a beaucoup aimé ses parents. Il a témoigné une tendresse filiale à ses deux premiers protecteurs, Robert et Clara Schumann, — et à Clara peut-être quelque chose de plus. Il fut attaché à ses amis. Il pleura ceux qu'il vit disparaître. Il souffrit du vide relatif d'une existence qui ne pouvait être entièrement remplie par l'art auquel il avait voulu la consacrer.

Mais il eut aussi (outre ses joies d'artiste), ses plaisirs, un peu lourds et sans grande délicatesse, pour racheter ses ennuis et ses peines. Qu'y a-t-il en tout cela qui dépasse grandement la mesure de l'humanité moyenne, de l'humanité médiocre ?

Je sais bien que quelques-uns de ses admirateurs ont tenté de dramatiser la psychologie de Brahms, d'y introduire, non pas du romanesque, mais plus et mieux, du tragique. Ils ont parlé d'un conflit émouvant qui se serait élevé en sa conscience entre les éléments contradictoires de sa nature et aurait fait de son existence, en apparence si unie, un perpétuel combat, un déchirement intérieur de tous les instants. Ils ont insisté sur l'opposition des deux hommes que fut Brahms et dont l'un renia toujours l'autre, sans pouvoir le réduire à l'impuissance : le rêveur épris d'idéal d'un côté, le jouisseur fortement attaché à la matière de l'autre. Et alors, ils nous l'ont montré profondément malheureux avec « ses besoins de tendresse rentrés, sa mauvaise humeur et la résignation à une vie mentale incomplète, sa timidité jalouse, qui veut donner le change par un abord escarpé et des manières bourrues, et cette passion qui doit

se contenter d'aventures vulgaires, et ce rêve d'un foyer exquis et de toutes les délicatesses qu'on sait bien un peu ridicules lorsqu'on a un gros ventre et qu'on est un goinfre, destiné à mourir d'avoir trop bu et trop mangé... alors que pourtant on mourait tous les jours un peu de n'être pas aimé! »[1].

Sans doute ce portrait de Brahms n'est pas tout à fait inexact. Mais n'est-il pas poussé au noir ? Ne nous donne-t-on pas pour de cruelles angoisses et de violents désespoirs ce qui ne fut peut-être qu'un peu d'humeur noire? L'homme qui aurait éprouvé de telles tortures morales en aurait exprimé quelque chose d'abord dans ses œuvres, — qui, malgré tout ce qu'on cherche à en tirer aujourd'hui par des interprétations excessives, ne semblent point traduire une telle exaltation de vie intérieure, — ensuite dans ses actes, et nous savons à quel point l'existence de Brahms ressembla peu à celle d'un martyr de la lutte entre la chair et l'esprit.

Avec une âme si troublée, comment aurait-il trouvé la tranquillité d'esprit nécessaire pour se livrer, comme il le fit, en véritable érudit, à

1. W. Ritter.

l'étude de la Bible, de la littérature allemande, de l'histoire générale, pour donner libre cours à ses petites manies de collectionneur, pour parcourir le monde en touriste toujours alerte et toujours curieux, pour se répandre ainsi au dehors de tant de façons diverses ?

Il voulut se distraire, dira-t-on, de terribles préoccupations qui lui auraient rendu la vie intolérable.

Mais justement il arrivait trop facilement à se distraire ; et voilà de quoi l'on devient incapable quand on est bouleversé par les grandes tempêtes du cœur.

Suivons-le dans ses voyages en Italie, avec ses amis, descendant de préférence dans les bons vieux hôtels où l'on peut vivre sans façon, « échangeant certain jour un baiser d'adieu avec la nièce de son hôtesse, toujours levé dès l'aube, et couché dès le crépuscule », toujours prêt à partir en course, secouant l'indolence de ses compagnons, réveillant leur ardeur d'un bon mot, s'enthousiasmant pour les chefs-d'œuvre de l'art comme pour les beautés de la nature, admirable fourchette et buveur intrépide, est-ce là un homme malheureux, rongé par un souci cuisant ? Quelle bonne plaisanterie !

Il a ses moments de tristesse, ses moments d'ennuis, ses sombres retours sur lui-même, comme tout le monde. Mais cela n'a rien de tragique. Et comme il les oublie facilement !

Il rencontre un joli visage et le voilà tout guilleret. A Rome, il va jusque s'éprendre de la cuisinière de son ami Widmann : on le plaisante. Quand la belle Mora paraît pour servir à table, son maître lui annonce que Brahms est sur le point de demander sa main : « Sono Romana, répond-elle fièrement, nata al Ponte rotto, dove sta il tempio da Vesta, non sposero mai un barbaro ! »[1]. Et tout le monde de rire ! Ce sont là les amusements des compagnons de Brahms et de Brahms lui-même, — amusements d'un cœur vraiment détaché de tout grave souci.

Billroth, voyageant avec Brahms, écrit à Hanslick : « Quel rêve ! La Sicile ! Taormina ! Cinq cents pieds au-dessus de la mer mugissante ! La pleine lune ! Le parfum des orangers ! Des cactus à fleurs rouges au pied de rochers colossaux ! Des forêts de palmiers, d'orangers, de citronniers ! Le sommet neigeux de l'Etna et son panache de feu ! Avec cela un vin des envi-

1. « Je suis Romaine, née au Ponte rotto, là où se trouve le temple de Vesta, je n'épouserai jamais un barbare. »

rons de Syracuse, le monte Venere ! *Johannes est fou d'enthousiasme* ! Il y a dans la vie des moments extraordinaires! »

Ces moments, soyens-en sûrs, Brahms les chercha et les trouva plus d'une fois.

Heureux et malheureux, Brahms le fut tour à tour, comme la plupart des hommes, mais sans que le malheur ait occupé dans sa vie une place prépondérante, sans que l'amertume de ses réflexions sur la destinée humaine semble avoir gâté irrémédiablement ses plaisirs d'éternel voyageur, d'artiste, ou seulement de jouisseur.

Mais il avait, comme beaucoup d'Allemands, cette tendance à mélanger à son amour très positif des biens matériels de ce monde un regret nostalgique de l'idéal abandonné, — regret intermittent qui, surtout, comblait les vides entre les heures de joie. Il fit de cette mélancolie d'une nuance très particulière la matière de son art et c'est en quoi il fut grand : car il eut le privilège d'exprimer ainsi, mieux qu'aucun autre musicien peut-être, l'un des traits caractéristiques de l'âme germanique.

---

# L'ŒUVRE

## LA MUSIQUE DE PIANO ET LA MUSIQUE DE CHAMBRE

Les premières œuvres de Brahms sont écrites pour le piano. C'est tout naturel : il était pianiste et songeait à la carrière de virtuose.

Les seules sonates pour le piano que Brahms ait jamais composées portent les numéros d'œuvres 1, 2 et 5. C'est une indication à retenir. Il n'y faut voir que des essais de jeunesse. D'autres compositeurs, il est vrai, Schubert, Schumann par exemple, ont débuté par des chefs-d'œuvre. Il n'en est point ainsi de Brahms qui a tâtonné avant de trouver sa voie et son style personnel.

Ces trois sonates sont fort inégales dans leurs diverses parties. Si certains morceaux révèlent déjà quelques-unes des meilleures qualités de Brahms, d'autres au contraire ne sont que d'un

bon écolier, qui sait son métier et imite avec une application touchante mais stérile les modèles qu'il a sous les yeux.

Cependant dès ces premières œuvres on s'aperçoit que Brahms ne s'en tiendra en ce qui concerne la sonate, ni à la conception de Mozart ou de Beethoven, ni à celle de Schubert ou de Schumann.

Dans la sonate, Brahms va introduire l'esprit du lied [1] et son romantisme, comme l'avaient déjà fait Schubert et Schumann, mais avec cette différence que ces deux musiciens, tout en conservant de la méthode classique quelques-uns de ses procédés, n'en pénétraient plus l'esprit, tandis que Brahms au contraire en a merveilleusement saisi le principe fécond. Ni Schubert ni Schumann n'ont su développer ni construire : ce fut un des plus remarquables talents de Brahms.

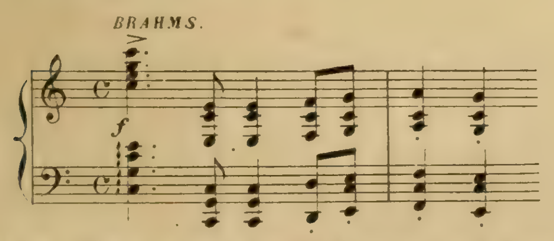
Ce talent, il ne l'acquit pas seulement au contact de Mozart et de Beethoven. J.-S. Bach fut un de ses auteurs préférés, et c'est de lui qu'il tient ce sens si affiné de la polyphonie [2].

1. « Brahms me disait, raconte Dietrich, que toutes les fois qu'il voulait composer, il songeait à quelque lied populaire, et qu'alors les mélodies se présentaient d'elles-mêmes. »

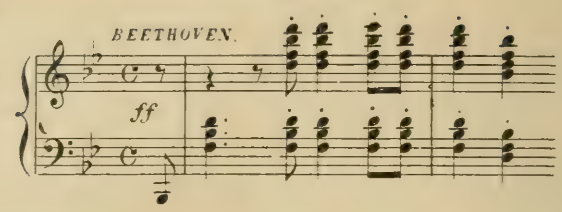
2. C'est à J.-S. Bach également que Brahms emprunte ces effets spéciaux au jeu de l'orgue si fréquents dans son œuvre

Les sonates de Brahms, au moins dans ce qu'elles ont de plus parfait et de plus personnel, vont donc présenter un double caractère : d'une part les thèmes, inspirés de la chanson populaire, seront très simples, seront naïfs, presque toujours tendrement mélancoliques, comme l'est d'ordinaire le lied allemand ; d'autre part l'architecture des œuvres auxquelles ces thèmes donnent lieu sera extrêmement savante et subtile. De cette opposition entre la matière et la forme des sonates de Brahms, — et d'une façon plus générale, de ses plus remarquables compositions instrumentales, — résultera leur saveur particulière, leur véritable originalité.

La *Sonate op. 1* en *ut* majeur débute par un thème dont on a remarqué l'analogie avec la première idée de l'Allegro initial dans la sonate op. 106 de Beethoven :




de piano. Hans de Bülow disait : « Lorsque Bach composait pour le clavier, il pensait toujours à l'orgue, Beethoven songeait à l'orchestre, Brahms aux deux à la fois ».




Analogie purement extérieure du reste. Le motif de Brahms n'a ni l'éclat, ni l'ardeur passionnée de celui de Beethoven : il sonne creux. Remarquons ici une première fois la difficulté qu'éprouve Brahms à trouver les premiers thèmes de ses mouvements vifs, les thèmes rythmiques, les thèmes masculins. Il fait effort pour être grand, emporté, fougueux. L'effort se sent presque toujours. Il lui arrive de manquer le but, d'être pompeux et déclamatoire.

Brahms a plus de bonheur dans l'invention des seconds thèmes, des thèmes mélodiques, féminins, qui conviennent mieux à sa nature tendre. Là, il est dans son élément, tout près du lied populaire.
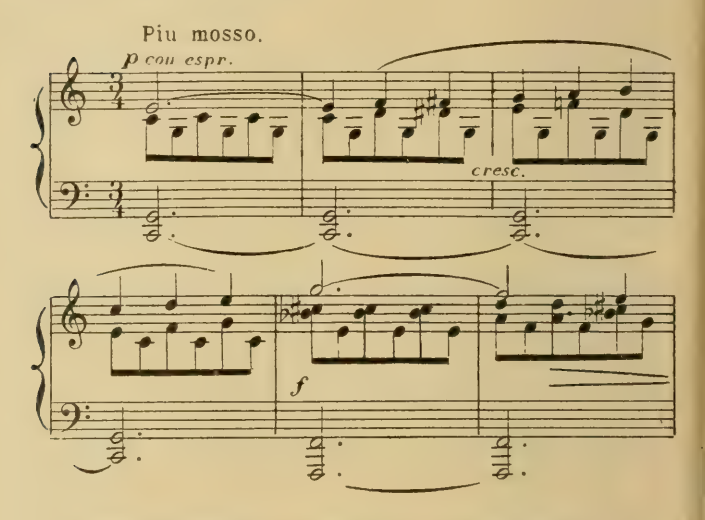
Et c'est pourquoi il réussira souvent les morceaux intermédiaires d'une sonate beaucoup mieux que le morceau initial et que le final. Un andante se passe facilement de thèmes rythmiques, et à la fougue endiablée des Scherzos beethovéniens, Brahms substituera fréquemment

le badinage alangui et encore sentimental de quelque ronde populaire, d'une valse, d'un ländler où l'intérêt mélodique est loin de le céder à l'importance du rythme.

Nous considérons Brahms en ce moment à ses débuts. Plus tard, lorsqu'il sera devenu plus habile, il réussira bien des fois à masquer cette faiblesse de ses thèmes rythmiques dans le premier allegro et dans le final. Au besoin, il choisira comme premier thème d'une sonate un thème féminin, un thème purement mélodique, quitte à prendre comme second thème une autre phrase mélodique un peu plus mouvementée. Ce procédé n'ira pas sans quelque monotonie, et c'est une des raisons pour lesquelles certaines de ses œuvres, même parmi les plus belles, laisseront une impression de grisaille un peu morose.

Dans la première sonate pour piano, l'Allegro du début n'offre pas grand intérêt. L'*Andante* retient davantage l'attention. Ce sont des variations très simples, sur un vieux lied populaire allemand dont l'auteur a soin d'indiquer les paroles en même temps que la musique : quatre variations, — autant qu'il y a de strophes dans le poème, — plus une coda, d'un enveloppement plein de charme.

Le *Scherzo* n'a rien de saillant dans sa partie rythmique, mais le Trio présente un spécimen déjà très caractérisé de la mélodie de Brahms, et l'harmonie de la cinquième mesure vaut une signature de l'auteur :




Comme *Finale*, un rondeau dont le refrain est tiré par déformation rythmique du premier thème de l'Allegro du début.

La deuxième *Sonate*, *op. 2*, est, en réalité, antérieure à la première et ne la vaut certainement pas. Ici encore nous trouvons un Andante varié sur un vieux lied du comte Toggenburg : « Mir ist leide, dass der Winter beide, Wald

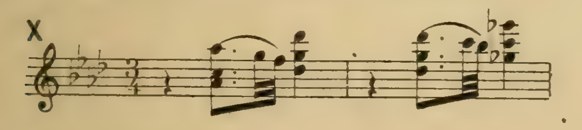
und auch die Heide, hat gemachet kahl[1] ». Remarquons aussi une intention « cyclique » : le thème de l'Andante devient celui du Scherzo.

Cette dernière intention devient prédominante dans la troisième *Sonate*, *op. 5*, œuvre très intéressante, sinon toujours pour la valeur des idées, au moins pour les procédés de construction.
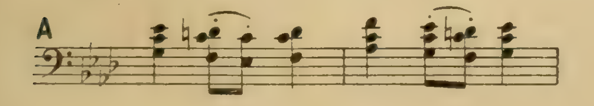
Elle se compose de cinq morceaux.

Le premier est un *Allegro maestoso* en *fa* mineur.

Un seul motif engendre tous les éléments successifs du développement. Ce motif est présenté isolément dans les premières mesures, comme une sorte de courte introduction :

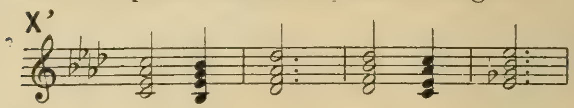



Il donne bientôt naissance au thème A :

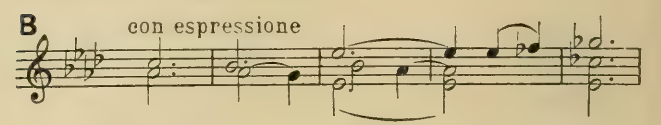



1. « J'ai de la peine à voir comme l'hiver a dénudé la forêt et la lande. »
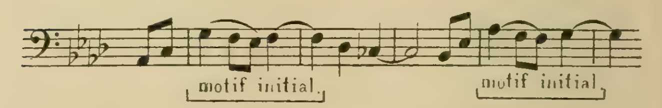
Puis il reparaît sous une forme élargie :




Et il amène le thème B, comme une nouvelle émanation de lui-même :




Plus tard, au cours du développement proprement dit, il s'épanouira encore en une grande phrase mélodique :




Le second morceau de la sonate est un *Andante* qui porte en épigraphe ces vers de Sternau :

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen [1].

L'esprit du lied intervient et inspire Brahms assez heureusement. Mais l'habileté du savant

1. « Le soir tombe, la lune paraît. Il y a là deux cœurs réunis dans l'amour, qui délicieusement se tiennent embrassés. »

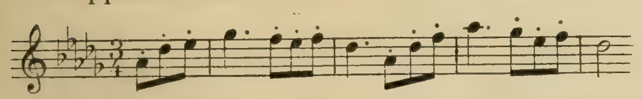
architecte ne perd pas ses droits, et l'on remarquera l'ingéniosité des variations tirées du second thème. Il se présente tout d'abord sous cette forme :



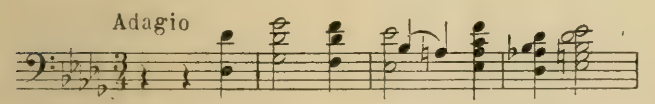
Il devient ensuite :



Il apparaît encore sous cet autre aspect :



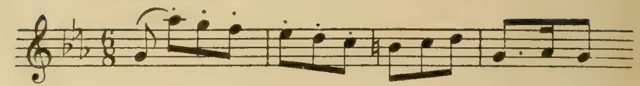
Et il donne lieu enfin à la conclusion suivante :



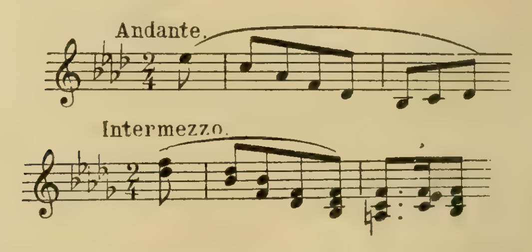

Le troisième morceau est un *Scherzo* sans grande originalité dont le premier thème rappelle, comme notes, un motif du Trio en *ut* mineur de Mendelssohn, et comme rythme, mainte phrase de Schumann.

*BRAHMS.*

MENDELSSOHN.
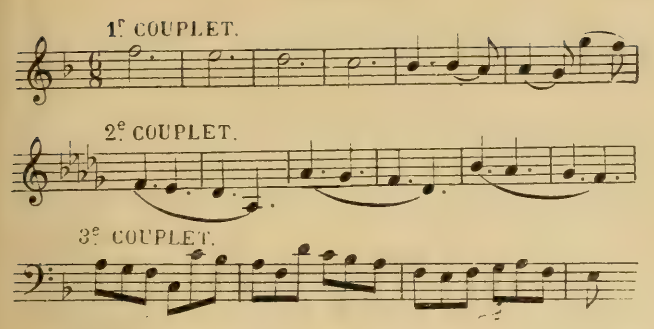


Entre le *Scherzo* et le *Finale*, Brahms introduit un *Intermezzo* avec ce sous-titre : *Rückblick* (Souvenir). C'est une sorte de marche funèbre dont le thème est tiré de la première idée de l'Andante.

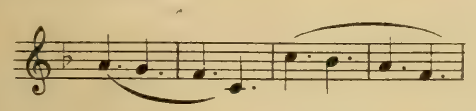



L'intention est claire. La relation musicale des thèmes fait ressortir le contraste poétique des sentiments exprimés. Au nocturne d'amour que fut l'Andante, à la fantaisie animée du Scherzo, s'oppose maintenant la douleur poignante d'une scène funèbre : les deux cœurs tout à l'heure unis sont maintenant séparés.

Le *Finale* de la sonate est un rondeau à trois refrains dans les teintes sombrement passionnées, avec quelques éclaircies. Les trois couplets sont tirés du même thème, dont les transformations sont assez curieuses à noter :




Et sur ce dessin, issu du thème et d'abord exposé à découvert, vient se placer ensuite le thème lui-même sous sa deuxième forme, mais dans le ton primitif :



Il n'était point inutile, on le voit, d'insister au point de vue de la forme sur la troisième sonate pour piano de Brahms. Dans l'histoire du genre, elle constitue un chaînon important qui relie les dernières sonates de Beethoven aux compositions cycliques de César Franck et de son école.

Sous l'influence de Liszt et de son entourage, Brahms continuera quelque temps encore de s'orienter dans cette direction. Mais il n'en viendra jamais à l'emploi tout à fait systématique

du procédé cyclique, et même il l'abandonnera de plus en plus pour revenir en arrière à la conception traditionnelle de la sonate ou de la symphonie comme d'une succession de morceaux reliés uniquement, au point de vue musical, par les rapports de tonalité et non par la commune origine des thèmes.

Après les trois sonates pour le piano, Brahms n'écrivit plus pour cet instrument que des morceaux de fantaisie et des variations.

Les six séries de *Variations op. 9, 21* (n° 1 et 2), *23* (pour piano à 4 mains), *24* et *35*, nous montrent tout le parti que Brahms avait tiré de l'étude des œuvres de la troisième manière de Beethoven. De son temps, nul artiste ne semble avoir pénétré à ce point les secrets de la technique que révèlent la IXe symphonie, les dernières sonates et les derniers quatuors. Dès ses premières tentatives, Brahms pratique avec adresse et sûreté les procédés de la « grande variation ». Si l'on parcourt ses *Variations sur un thème original, op. 21*, n° 1, par exemple, on s'aperçoit que dans la première variation il ne reste pas une note de la mélodie qu'il s'agit de varier. Le rapport entre le thème et cette première variation est purement harmonique. D'ail-

leurs aucune mélodie précise ne se dégage de cette première variation ; ce n'est encore qu'une sorte d'atmosphère d'où va se dégager une mélodie nouvelle, celle de la seconde variation. Rien dans tout cela qui ressemble aux anciennes broderies autour du motif initial dont l'invention constituait avant Beethoven presque tout l'art de varier.

Les plus justement célèbres parmi les variations de Brahms sont celles qu'il a composées sur un thème de Hændel. Elles portent le numéro d'œuvre *24* et datent de 1862. On y remarquera la variété des effets obtenus avec des moyens assez restreints, l'auteur s'étant imposé la tâche de conserver à l'ensemble de l'œuvre une unité de style en parfait accord avec le caractère général de la musique de Hændel.

La même science que nous admirons dans les Variations de Brahms pour piano se retrouve, mieux cachée sous l'apparence d'une plus grande liberté, dans ses *Ballades*, *Rhapsodies*, *Fantaisies*, *Caprices*, *Intermezzi* dont les recueils portent les numéros d'œuvres, *10*, *76*, *79*, *116*, *117*, *118*, *119*. Il y a dans toute cette musique un souvenir évident de l'art de Schumann. Mais elle offre

moins de variété. Les rythmes légers, rapides ou incisifs y manquent. Et puis les pièces de Brahms ne sont jamais comme telle page du *Carnaval* ou telle *Scène d'enfants* de petits tableaux descriptifs. L'auteur se laisse aller le plus souvent à de vagues rêveries sans objet. Il serait impossible de donner à de telles compositions des titres tels que : *l'Auberge*, *le Voyageur*, *Dans la Forêt*, *Pierrot*, *Arlequin*. Une seule fois, pour le premier Intermezzo de l'*op. 117*, nous trouvons au-dessus de la musique l'indication du texte d'un lied écossais : « Dors doucement, mon enfant, dors doucement! Cela me fait tant de peine de te voir pleurer ! » Du reste Brahms était de l'avis de Hanslick : il estimait que la musique était incapable d'éveiller des représentations précises et il jugeait dangereux ou tout au moins inutile de détourner l'attention des auditeurs du contenu purement musical d'une œuvre en l'intéressant à un « programme » littéraire ou en sollicitant son imagination par l'attrait d'un titre poétique. Bien entendu, Brahms était victime d'une illusion naturelle à tous les créateurs quand il étendait à toute musique les caractères de celle qu'il était né pour composer.

Parmi ces recueils de pièces pour piano, nous signalerons tout particulièrement l'*op. 79*, qui contient la fameuse *Rhapsodie* en *si* mineur, et l'*op. 118* dont toutes les pages sont à citer : d'abord l'*Intermezzo* du début douloureusement passionné, secoué de pénibles ressauts, et retombant chaque fois lourdement jusqu'à l'acceptation finale de l'impuissance; puis le deuxième *Intermezzo* en *la* majeur d'une tendresse exquise : on y remarquera l'écriture, spéciale à Brahms, de la main gauche, souvent chargée dans le grave de dessins qui la rendent un peu compacte, mais qui lui donnent aussi dans les passages de douceur une plénitude particulièrement enveloppante. Vient ensuite la *Ballade* en *sol* mineur dont l'énergie et l'entrain n'affaiblissent pas le caractère mystérieux : c'est le récit de belles histoires « des pays lointains ». A la Ballade succède un *Intermezzo* en *fa* mineur frémissant d'émotion. Puis c'est la délicieuse *Romance* en *fa* majeur, d'un sentiment si contemplatif, avec son divertissement champêtre en *ré* majeur où s'obstine un si curieux *sol* dièse. Enfin un *Intermezzo* en *mi* bémol mineur clôt cette série de pièces sur une impression de pénétrante et presque tragique mélancolie.

Ce qui fait la perfection de ce recueil, c'est que Brahms n'y a point cherché à forcer sa nature. Il est resté exactement dans les limites de son inspiration la plus spontanée. Du calme, des rêves, de la tendresse, quelques mouvements passionnés sans force suffisante pour se maintenir longtemps. Peu de volonté, peu d'action. Pas de grands cris, ni de grands gestes. Tout est discret, réservé, et s'exprime en musique par les teintes effacées et souvent par les tons mineurs.

Nous ne pouvons abandonner le domaine des œuvres de Brahms pour le piano sans dire un mot des *Danses hongroises* qu'il *arrangea* pour le piano à quatre mains et qui contribuèrent tant à répandre sa réputation. Le premier cahier date de 1869 et le second, — que Hans de Bülow préférait de beaucoup au premier, — de 1880. L'*Allgemeine Musikzeitung* donna en 1874 les titres des originaux et les noms des auteurs pour les danses du premier recueil. Mais, pour la foule, le nom seul de Brahms est resté attaché à l'œuvre[1]. Son « arrangement » est du reste de

1. L'édition n'a jamais porté aucune mention qui indiquât nettement que Brahms ne fut pas le véritable auteur des *Danses*.

premier ordre à tous les points de vue. Brahms a su trouver des combinaisons pianistiques d'une sonorité toute nouvelle et il a merveilleusement mis en valeur l'esprit de la musique tzigane avec sa crudité, sa sauvagerie, son ardeur frénétique, sa féline douceur et sa furie sensuelle.

Joignons enfin aux œuvres de Brahms pour le piano ses peu nombreuses compositions pour l'orgue, notamment les *Onze Préludes de chorals* qu'il écrivit en mai et juin 1896 à Ischl, sans doute sous l'impression de la mort toute récente de son amie vénérée Clara Schumann. Ces préludes nous révèlent un Brahms occupé de pensées graves et sans doute de sombres pressentiments, et qui, pour s'exprimer, emploie tout naturellement et avec une singulière aisance la langue de Bach. On remarquera tout particulièrement le charmant prélude n° 4 pour le choral : « Herzlich thut mich erfreuen die liebe Sommerzeit [1]. » Le premier membre de phrase de la mélodie est présenté d'abord enveloppé dans une figuration à une seule partie, puis il est repris en polyphonie et cet échange de présentations se pour-

1. « La chère saison d'été me réjouit dans le fond du cœur. »

suit pour les autres fragments du thème jusqu'à la fin de son exposé.

Le prélude n° 11 pour le choral : « O Welt, ich muss dich lassen »[1] est la dernière composition de Brahms, son « adieu au monde ». Le choral commence simplement et largement à cinq parties, « forte ma dolce ». Chaque membre de phrase se conclut par un double écho avec des variantes harmoniques toujours nouvelles, et le prélude s'achève dans le sentiment de la paix bienheureuse à laquelle le Maître aspirait.

* * *

De bonne heure Brahms avait cessé d'écrire des sonates pour piano seul. Il préféra joindre au piano un instrument récitant. C'est ainsi que nous avons de lui deux sonates pour violoncelle et piano, trois sonates pour violon et piano, deux sonates pour clarinette et piano.

Les *Sonates pour violoncelle* comptent parmi les moins réussies de Brahms. Déjà par elle-même la combinaison du violoncelle et du piano est ingrate. Il est impossible de faire sans cesse

1. « O monde, il faut que je te quitte. »

chanter le violoncelle dans l'aigu : il en résulterait une impression très fatigante. Mais, d'autre part, dès que le violoncelle joue dans le médium ou dans le grave, il ne sonne plus, à côté du piano, que d'une façon très sourde ; il manque de mordant; parfois même sa sonorité est complètement absorbée par celle de l'autre instrument. Le meilleur moyen de tourner la difficulté consisterait peut-être à écrire des œuvres de demi-teinte, dans lesquelles le piano serait traité avec la plus extrême discrétion. Malheureusement Brahms a eu le tort de composer ses deux sonates pour violoncelle dans un tout autre esprit : ce sont des œuvres fougueuses, passionnées, dans lesquelles le piano écrase trop souvent le timbre voilé du violoncelle, et elles réclament du violoncelle lui-même une intensité, une vigueur d'expression dont, dans certains registres, il est tout à fait incapable.

La première *Sonate pour violoncelle, op. 38* (1866) débute par un *Allegro non troppo* en *mi* mineur dont les idées sont assez banales. Suit un menuet sans grand relief. Pour terminer, une fugue ! Brahms retombe dans l'erreur déjà commise par Beethoven. C'est folie d'associer le violoncelle au piano dans la complication

polyphonique des parties d'une fugue. L'attaque si nette, si claquante du piano rendra nécessairement indistinct et quelquefois rigoureusement impossible à percevoir le jeu par nature lourd et gris du violoncelle.

La seconde *Sonate pour violoncelle, op. 99* (1887) témoigne d'un art plus achevé que la première. Mais c'est là du Brahms gauche et tourmenté, à l'envol pénible, qui tout de même n'atteint ni à la grandeur, ni à la puissance vers lesquelles il tend. De la rhétorique, de l'enflure, du pathos, et peu de vraie passion.
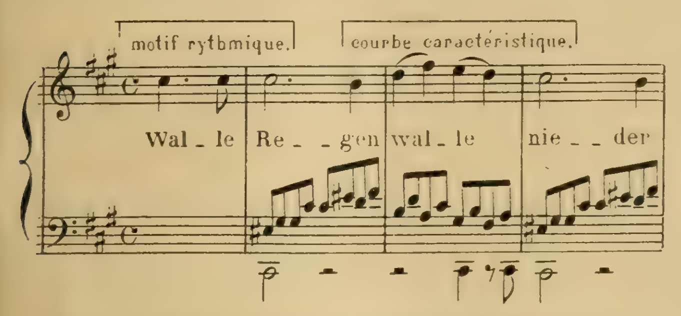
Les deux premières *Sonates pour violon* font avec les sonates pour violoncelle un contraste frappant. Cette fois, c'est de la musique intime, tendre, confidentielle, sans éclat et sans force, mais d'une fraîcheur délicieuse. C'est du Brahms simple, naturel et tout à fait original[1]. Dans toute l'œuvre instrumentale de Brahms, rien ne vaut ces deux sonates : ce sont deux chefs-d'œuvre incomparables.

La première *Sonate pour violon*[2] *op. 78* (1880)

1. Bien que l'auteur se soit souvenu ici de la dixième sonate piano et violon de Beethoven, op. 96, qu'il aimait tant à jouer.

2. C'est en réalité la quatrième. La première, qui date de 1850 environ, s'est perdue. La deuxième et la troisième furent

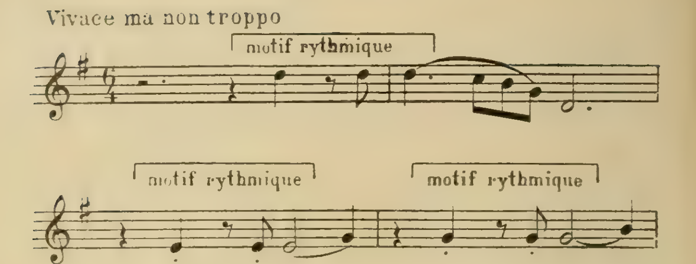
en *sol* majeur est tout entière construite sur le thème d'un lied pour ténor, le *Regenlied*, la « Chanson de la pluie » dont l'accompagnement imite le bruit des petites gouttes d'eau qui tapotent les vitres ou les toits :




Nous retrouvons ici, exceptionnellement, la tendance au « cyclisme » que nous avons déjà indiquée dans les premières œuvres de Brahms, la tendance qu'il semble avoir abandonnée par la suite.

Le thème du *Regenlied* ne sera exposé que dans le final. Mais, par développement de son motif rythmique initial, il engendre déjà la première idée du premier morceau :

détruites par le compositeur lui-même, qui n'en était pas satisfait.




Et, d'autre part, on peut considérer la courbe caractéristique de la première phrase de l'Adagio :
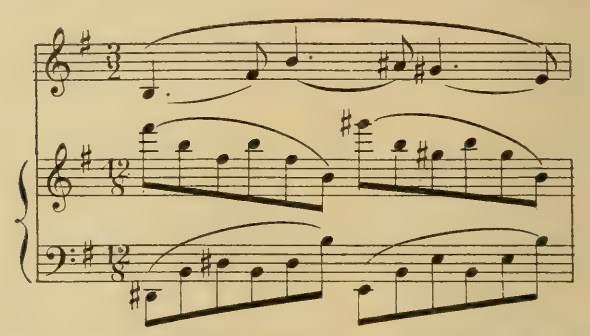


comme une inversion de celle du *Regenlied*.

L'œuvre est donc dominée entièrement par l'influence de ce thème générateur. Et comme ce thème est celui d'un lied, nulle part ailleurs dans la musique instrumentale de Brahms « l'esprit du lied » ne se manifestera plus que dans cette première sonate pour violon.

Si maintenant nous entrons davantage dans l'analyse de l'œuvre, nous remarquons qu'elle débute par un *Vivace ma non troppo* à 6/4 dont le premier thème, cité plus haut, offre un caractère rythmique nettement accusé par la répétition de la même formule 𝄽 ♩ 𝄾 ♪ ♩ . Nous avons

dit précédemment qu'en ce qui concerne les rythmes, Brahms se montrait d'ordinaire médiocrement inventif. Cette remarque s'applique surtout aux rythmes énergiques, fortement accentués. Si Brahms a cette fois plus de bonheur, c'est qu'il n'a point cherché la force, la puissance du rythme. Pour donner à la sonate une parfaite unité, il a désiré la maintenir d'un bout à l'autre dans le mouvement tranquille et les couleurs effacées du *Regenlied.* Il lui fallait pour son début un thème rythmique, mais d'un rythme un peu abandonné, un peu indécis, ne marquant ni grandeur ni puissance et s'harmonisant avec les impressions subtiles de son âme mélancolique. Il fut admirablement inspiré, parce qu'il s'exprimait tout entier dans cet élan sans passion, dans cette velléité d'action qui se résout bien vite en une rêverie désabusée. La phrase ne se continue pas en effet rythmiquement comme elle a commencé, mais, après quelques ondulations capricieuses, elle s'échappe et glisse, fluide, inconsistante, devient une sorte de vapeur harmonique vaguement agitée encore du souvenir du rythme initial, qui se trouve curieusement repris dans une imprévue superposition d'un 3/2 au 12/8 de l'accompagne-

ment et au 6/4 du début toujours sous-entendu :



La phrase s'achève enfin par un retour aux éléments rythmiques du début.

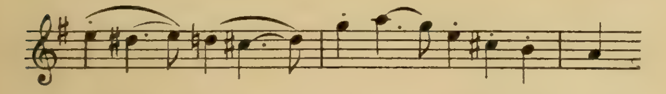
Ce commencement de la première sonate pour violon est tout à fait caractéristique de la manière, de la bonne manière de Brahms. Personne n'a donné comme lui l'impression de l'impondérable et des évanouissements de la conscience dans les pays merveilleux du rêve par ces jeux subtils de rythmes contrariés, syncopés, superposés, dont aucun ne s'installe définitivement.

Le second thème du premier morceau :



n'a pas la valeur du premier. Il débute surtout fâcheusement, « con anima », avec cette sorte de

fausse générosité qui nous choque si souvent dans les phrases de Mendelssohn. Mais il finit mieux qu'il n'a commencé. Et il s'enchaîne à un retour délicieux du premier motif (rythmique) sur des harmonies vacillantes qui nous conduisent au ton de la dominante. Il semble que l'« exposition », un peu courte, soit terminée. Il n'en est rien. Peut-être devons-nous reprocher à Brahms un plan tonal qui manque un peu de netteté. Car voici toute une conclusion qui s'échafaude maintenant sur des transformations du second thème, dont l'une charmante[1] :



Mais nous ne savons plus où nous allons. Nous croyons être entrés déjà dans le développement, et quand revient le thème du début en *sol* majeur, nous avons inévitablement l'impression d'une « réexposition ». Nous sommes encore trompés, car c'est une fausse reprise, et c'est justement là que le développement commence.

Le développement est extrêmement ingénieux et varié ; il est toujours vivant. Mais, ici encore,

1. C'est, si l'on veut, un troisième thème.

il nous semble que Brahms n'a pas su conduire ses modulations de telle sorte qu'au dernier retour du thème principal dans la tonalité du début nous ayons l'impression de quelque chose de désiré, d'attendu. Le compositeur s'est maintenu dans un voisinage trop immédiat du ton de *sol* majeur. Ce reproche sur lequel nous insistons un peu longuement à propos de la première sonate pour violon, Brahms le mérite assez souvent et c'est encore une des raisons qui font la grande monotonie de quelques-uns de ses ouvrages. Nous n'y reviendrons plus.

Oublions ces critiques : car lorsqu'il s'agit de la première sonate de violon, la valeur exceptionnelle de l'inspiration emporte tout, et les défauts de forme, s'il y en a, n'apparaissent guère.

L'*Adagio* débute par cette grande phrase en *mi* bémol à 2/4 dont nous avons cité plus haut la première mesure. C'est du plus pur Brahms. Elle donne comme un souvenir des voix du cor dans la forêt, — ces voix qui ont été une véritable obsession pour les musiciens romantiques d'Allemagne, et pour Brahms en particulier. — Elle est langoureusement soulevée de sanglots syncopés, effet cher à Brahms. Et elle s'accompagne d'arpèges dans le grave du piano : encore

une des particularités du style de notre auteur. La mélodie principale de l'Adagio sera remarquablement mise en valeur par l'opposition d'une sorte de marche funèbre qui amène une tendre plainte du violon[1].

Le final est un *Allegro molto moderato*, que l'on ne joue pas toujours assez modéré, ce qui enlève entièrement son caractère au *Regenlied*. La « Chanson de la pluie » n'est pas ici littéralement reproduite puis variée, comme Schubert a fait pour le *Voyageur*, la *Truite*, et pour la *Jeune fille et la mort*. Brahms s'est montré plus habile artiste en tirant du thème d'un lied des développements véritablement dignes d'une sonate. Signalons seulement la façon dont s'achève ce troisième morceau en quatre mesures admirables qui résument de façon poignante la mélancolie des adieux, le charme du regret et tout ce qui peut se cacher de douleur contenue dans une souriante résignation.

Hanslick n'aurait pas voulu que cette sonate fût jouée dans les concerts : « Il y a là, disait-il,

1. Notons que l'indication *più andante* adjointe à ce passage signifie *plus allant*. Notons aussi qu'il importe beaucoup de marquer, dans l'exécution, la différence entre les croches suivies d'un quart de soupir et les croches pointées.
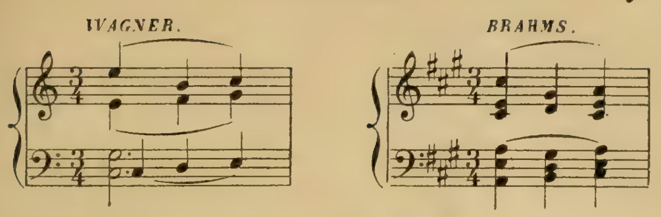
des sentiments trop fins, trop vrais et trop brûlants, une trop immédiate intimité du cœur pour le public ».

La deuxième *Sonate pour violon*, *op. 100* (1887) en *la* majeur est la digne sœur de la sonate en *sol* majeur. Elle lui ressemble à bien des égards. Elle fut composée en 1886 au bord du lac de Thoune. Les Allemands l'ont surnommée « Thuner-Sonate ». C'est encore de la musique douce, tendre, et calme, d'une « céleste sérénité ». C'est toujours la même paix du cœur, cette fois aussi peu voilée que possible de mélancolie.

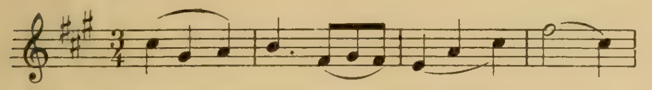
La sonate op. *100* est très courte : l'exécution n'en dure qu'un quart d'heure ; et la forme en est des plus simples.

Dans l'*Allegro amabile* du début l'exposé du deuxième thème succède sans transition à celui du premier. Vient ensuite un développement assez bref ; puis la réexposition, sans introduction d'éléments nouveaux, enfin la coda, tout cela très ingénieux mais très sobre.

On remarquera que la première mesure du premier thème reproduit textuellement le commencement du « Preislied » des *Maîtres chanteurs* :

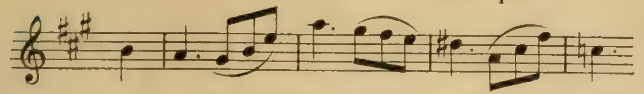



La ressemblance s'arrête là, et la phrase de Brahms n'en conserve pas moins sa physionomie originale :

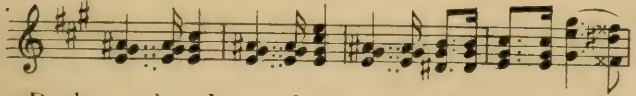


Cette phrase est purement mélodique. Nous avons déjà remarqué que Brahms se passe volontiers de thèmes rythmiques dans les mouvements vifs de ses œuvres de musique de chambre. Quand il suit ainsi son instinct, il est généralement bien mieux inspiré que lorsqu'il veut à tout prix trouver des rythmes forts et incisifs.

Le second thème est encore mélodique :



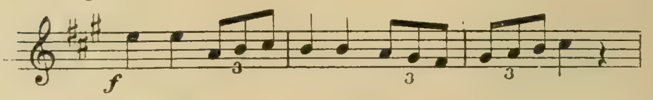
mais plus mouvementé, et il se termine par quelques accents rythmiques assez marqués :



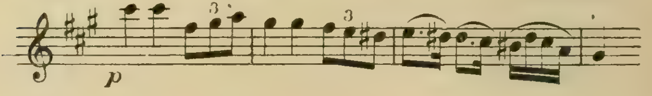
Brahms n'en demande pas plus. Il trouvera là

les éléments nécessaires pour fournir son développement de quelques passages où l'intérêt du rythme l'emportera sur celui de la mélodie, diversion nécessaire au milieu de phrases perpétuellement chantantes.

L'exposé redoublé du second thème s'achèvera même dans une sorte de fanfare, du reste vite apaisée :




qui donnera lieu plus tard à ce délicieux développement dans les teintes douces et tendres :




Celui qui a écrit ces lignes évidemment était heureux, — du moins au moment où il les écrivait.

Le morceau qui forme le milieu de la sonate est d'une construction aussi simple que l'Allegro du début : une phrase calme et contemplative (*Andante tranquillo*) répétée trois fois, et, avant chaque reprise, une sorte de très court Scherzo (*Vivace*), une danse lointaine qui semble répandre de la joie sur le paysage où rêve le poète, sans cependant interrompre sa rêverie. Il faut se gar-

der de mettre au premier plan cette danse, en l'exécutant avec trop de force et d'insistance. Elle y perderait tout son prix. Elle ne vaut que par la légèreté de son rythme et la fluidité de son contour mélodique.

L'*Allegretto grazioso* qui sert de final à la sonate confirme les impressions de tranquille bonheur, de paix morale et physique que nous avait laissées l'Allegro du début. Rien de grand, de sublime en ces pages. Tout y est d'une beauté modérée, mais parfaite.

Les deux sonates en *sol* majeur et en *la* majeur *op.* *78* et *op.* *100* sont dédaignées par certains virtuoses du violon. L'un d'eux, à qui l'on demandait pourquoi il ne les exécutait jamais en public, répondit d'un ton méprisant : « C'est toujours écrit à la première position ! » De fait, ces sonates ne renferment aucune acrobatie, et elles se meuvent dans le registre moyen du violon sans faire appel à aucun extravagant démanché. Il serait sans doute impossible de les jouer entièrement à la « première position ». Mais enfin on comprend ce que signifie la boutade que nous rapportons. Bien des violonistes ne trouvent pas dans ces sonates d'occasions suffisantes pour briller.

C'est pourquoi ils préfèrent généralement la *Sonate* en *ré* mineur *op. 108*, dont il serait injuste de nier la valeur, mais qui pourtant nous semble bien inférieure aux précédentes. Elle peut plaire davantage au premier abord par ses qualités extérieures : elle a plus de mouvement, plus de vie, plus d'éclat, on serait tenté de dire plus de chaleur. Mais, à la mieux considérer, elle ne donne point, comme ses devancières, l'impression d'une entière sincérité. L'auteur ne s'y montre point à nu, dans l'intimité de son cœur et de son caractère. Il prend une attitude pour le public, et la qualité de ses thèmes s'en ressent.

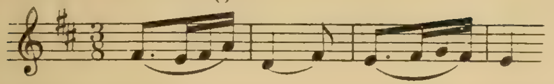
Si la première idée du premier morceau est encore de l'excellent Brahms :



cependant elle s'entache de gaucherie et de lourdeur dans son exposé, et ces défauts deviennent tout à fait choquants dans l'énoncé de la seconde idée :



Le thème de l'adagio :



est ce qu'on appelle une « belle phrase » de violon, facile à faire chanter sur l'instrument, mais dépourvue de toute émotion. Ce n'est même plus du Mendelssohn : c'est du Max Bruch.

Le Scherzo est charmant. Mais le final, si bruyant, est insupportable et l'imitation de Mendelssohn y est sensible à toutes les lignes, depuis le tourbillon à 6/8 du début, jusqu'au second thème en valeurs égales, genre choral. Là, il ne reste plus rien de l'art délicat qui faisait l'attrait des sonates en *sol* et en *la*. Brahms parle un langage qui n'est plus le sien : il tombe dans la grandiloquence, dans le vide.

Outre les sonates de violon que nous venons d'analyser, nous possédons de Brahms une pièce pour violon et piano, éditée par la « Brahms Gesellschaft », qui faisait partie d'une sonate écrite en collaboration avec Robert Schumann et Albert Dietrich, et dédiée en 1853 à Joachim à l'occasion d'une de ses visites à Dusseldorf. Le morceau en question n'offre rien de très remarquable. Les deux autres mouvements, conformément au vœu de Joachim, sont demeurés manuscrits.

Il nous reste enfin, pour avoir épuisé toute la série des sonates de Brahms, à dire quelques mots des deux *Sonates pour clarinette et piano.*

La combinaison de ces deux instruments n'est pas particulièrement heureuse. La clarinette s'isole difficilement de l'orchestre ; il lui faut tout au moins l'enveloppement de la sonorité chaude du quatuor à cordes. A côté du piano, elle « sort » toujours trop. Son timbre, qui ne se fond point avec celui de l'autre instrument, paraît sec et plat.

Brahms fut amené à écrire ces deux sonates après avoir fait, lors de ses multiples séjours à Meiningen, la connaissance du fameux clarinettiste Mühlfeld. Il se fit jouer, par ce remarquable virtuose, toutes sortes de morceaux et d'études pour se mieux mettre au courant de la technique de l'instrument et l'idée lui vint d'employer la clarinette dans sa musique de chambre, comme l'avait déjà fait Beethoven. C'est ainsi qu'il donna successivement le *Trio* en *la* mineur *op. 114* (1892) pour piano, clarinette et violoncelle, le *Quintette op. 115* pour clarinette et quatuor à cordes, et les deux *Sonates* pour clarinette et piano *op. 120.*

Ces deux sonates sont surtout intéressantes

pour qui considère le parti que Brahms a su tirer d'un instrument dont il connaissait à fond toutes les ressources. Mais au point de vue purement musical, ce sont des œuvres tristes, traînantes, un peu mornes.

La première est peut-être la plus attrayante des deux. Elle débute par un *Allegro appassionato* en *fa* mineur, douloureusement agité. La jolie phrase désabusée de l'*Andante un poco Adagio* sonne malheureusement trop cru à la clarinette. Puis vient une sorte de valse lente (*allegretto grazioso*) très caractéristique dans sa langueur un peu lourde. Le final (*Vivace*) est une charmante fête au village où la clarinette est tout à fait à sa place : on sait en effet quel rôle elle jouait autrefois dans les réjouissances des paysans allemands.

La deuxième sonate pour clarinette est assez singulièrement construite. Après un *Allegro amabile* d'une grâce un peu maniérée vient un *Appassionato ma non troppo allegro* à la place du mouvement lent que l'on attendrait, et l'œuvre se termine par un *Andante con moto* agréablement varié, mais qui nous laisse sous l'impression de l'inachevé. Cette suite de trois morceaux ne forme pas un ensemble équilibré.

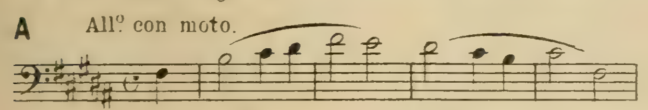
Dès qu'il eut terminé ses sonates pour piano *op. 1, 2 et 5*, Brahms voulut s'essayer dans des compositions où il fît appel aux ressources de plusieurs instruments réunis. Il écrivit tout d'abord son *Trio* en *si* majeur *op. 8*, pour piano, violon et violoncelle.

C'est une œuvre tout à fait attachante, pleine de vie, de jeunesse, et qui nous dévoile certains traits du caractère de Brahms que nous ne retrouverons point très fréquemment exprimés dans ses autres ouvrages.

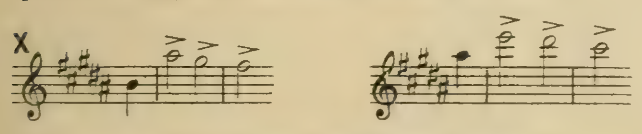
Il en existe deux versions. La première date de 1859. Plus tard Brahms se laissa persuader par Hanslick que, sous sa forme première, le Trio en *si* mineur renfermait « des crudités harmoniques » et que l'architecture de l'œuvre laissait à désirer. Il voulut remédier à des défauts qui lui avaient été sans doute signalés avec insistance par son ami le grand critique. Il remania son Trio en 1891, et en donna une nouvelle édition très différente de la première.

Considérons d'abord le *Trio op. 8* en son premier état. Il débute par un thème d'allure populaire, un thème franchement joyeux, comme il en vient si rarement sous la plume de Brahms, un thème qui, sans lui ressembler en rien, rap-

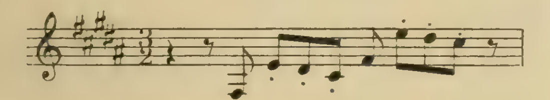
pellerait par la simplicité mélodique, la largeur et l'entrain, l'*Hymne à la Joie* de Beethoven ·




Cette première idée prend de plus en plus d'ampleur, et finit, d'une façon évasive, après plusieurs répétitions d'une même formule :




qui transformée rythmiquement devient :



puis

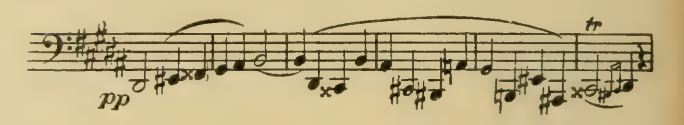


et fournit la transition au second thème, issu lui-même de l'union d'un nouvel aspect rythmique du motif X à la cellule initiale du thème A :



Ici Brahms songe peut-être encore au Beethoven de la IX^e^ symphonie. Ce second thème est en effet une sorte de récitatif instrumental, présenté d'abord dans le grave du piano, imitant les violoncelles et les contrebasses de l'orchestre, et cela fait penser à l'introduction du final dans la symphonie avec chœurs.

Le second thème se termine par un membre de phrase additionnel :




qui évoque tout d'un coup la figure de Bach, et servira plus loin de sujet de fugue.

Le second thème est ensuite repris en canon par le violon et le violoncelle et amène un rappel du premier thème en *mi* majeur dans les teintes très douces et dans le caractère d'un badinage champêtre. Puis tout s'éteint progressivement et l'exposition se termine mystérieusement sur l'harmonie de *sol* dièse mineur.

Il y a dans ce début une opposition d'effets très divers. Après la joie, la clarté, l'énergie du premier thème, la tristesse, les couleurs sombres, désespérées, du second et puis l'austérité

scolastique de sa conclusion ; ensuite un bout de divertissement pastoral, et tout retombe dans le silence. Il y a du romantisme certainement dans ce rapprochement d'impressions presque disparates. Il y a aussi de l'inexpérience. Mais il y a beaucoup de jeunesse, de fraîcheur d'imagination, et c'est un grand charme.

Le développement commence. Il devient vite très compliqué, et prend de vastes proportions. Brahms use de toutes les ressources de sa jeune science. Il prend pour modèles les grandes architectures beethovéniennes, peut-être le fameux *Trio à l'Archiduc*. Cette musique est un peu trop touffue : mais elle n'est pas ennuyeuse. On sent la vie, la fougue, la hardiesse sous toutes ces subtilités. Un moment, la lumière revient ; le thème principal est repris tout au long. Puis le développement repart et prend cette fois la forme d'une fugue que clôt une péroraison majestueuse tirée du premier thème élargi. Cette conclusion sonne un peu comme un final d'orgue ; elle est éclatante, accablante de sonorité. Ce n'est plus de la musique de chambre, mais qu'importe? La phrase de début appelait, par son caractère même, cette dernière présentation. Tout ce qu'on peut dire c'est que l'idée initiale convenait

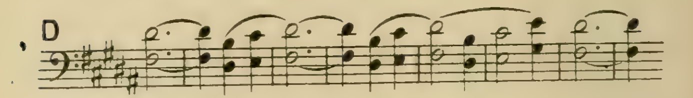


peut-être mieux à une symphonie qu'à un trio.

La première idée du *Scherzo* est encore tirée du thème A. C'est un scherzo mineur, comme Brahms en écrira tant :

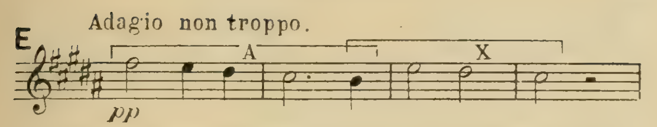



Le rythme est ici très vif [1]. Brahms préférera bien souvent des mouvements moins rapides, mais il se transporte déjà dans le domaine du rêve où il se maintiendra si volontiers toutes les fois qu'il s'agira d'écrire la pièce légère d'une composition en forme de sonate. Le « trio », majeur, plus lent et un peu alangui, souffre malheureusement pour des oreilles françaises de sa fortuite parenté avec une piteuse mélodie du *Si j'étais roi* d'Adam :

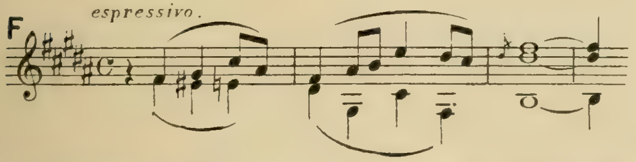



Le caractère « cyclique » de l'œuvre s'accuse avec l'*Adagio* dont le premier thème est évidemment formé de la 2e et de la 3e mesure du thème A jointes au motif X :

1. Encore une fois le souvenir de Beethoven et du *Trio à l'Archiduc* nous revient à l'esprit.




L'esprit beethovénien plane sur cette sereine méditation. Elle est bientôt interrompue, dès le début de la quatrième mesure, et alors s'établit un dialogue entre le piano d'une part, le violon et le violoncelle de l'autre. Le piano expose par fragments le thème E, et à cette phrase d'une gravité religieuse s'oppose la tendre plainte, morcelée par membres symétriques, du violon et du violoncelle :




C'est un procédé analogue à celui qu'emploiera Richard Wagner au début du premier acte des *Maîtres Chanteurs*, quand à l'orgue et au chœur de l'église Sainte-Catherine répond dans l'orchestre un quatuor à cordes solo disant l'amour naissant de Walther pour Éva. Mais dans l'œuvre de Brahms la différence de caractère entre le chant du piano et le chant des cordes n'est pas tout à fait aussi accusée, si bien qu'à la fin les voix du violon et du violoncelle pourront se

fondre avec celle du piano et, au lieu de continuer à lui donner la réplique, termineront avec lui sa large cantilène.

A cette première page de l'Adagio succède une phrase plus mouvementée, en *mi* majeur, dont les premières notes ne sont qu'une citation textuelle empruntée au beau lied de Schubert : « Das Meer erglänzte weit hinaus ».

Puis la première page est reprise avec quelques variantes dans les harmonies et une broderie accompagnant au piano le duo du violon et du violoncelle.

Le morceau n'est pas terminé. Il a la forme d'un lied à cinq compartiments. Mais Brahms a rompu ici la monotonie du mouvement lent en introduisant comme quatrième partie un allegro. Nous sommes préparés à ce changement de mouvement par la rapidité relative de la broderie dont le piano vient d'orner le thème F, et c'est justement de ce thème que la quatrième partie va nous donner un commentaire inattendu. Nous ne l'entendrons point en entier, mais ses premières notes serviront de matière à un développement d'ordre surtout harmonique et rythmique, d'une variété d'effets, d'une souplesse et d'une grâce qui ont ici, — chose étrange —

comme un parfum de France. Puis, très ingénieusement, un rappel du thème de Schubert nous ramènera aux impressions du début, au thème E, résumé en huit mesures et s'achevant dans un mystère plein de tendresse et de naïveté.

Cet adagio, écrit par Brahms à l'âge de vingt-cinq ans, est déjà d'un maître.

Nous n'insisterons pas sur le *Finale*, morceau bien venu, et dont le second thème, confié d'abord au violoncelle, est particulièrement remarquable. Nous regretterons que Brahms y ait renoncé à ses intentions « cycliques ». Le final n'y perd rien sans doute de sa valeur intrinsèque, mais si l'auteur avait poursuivi son premier dessein, s'il avait construit le dernier morceau, comme les trois premiers, avec des éléments déjà présentés dans l'allegro du début, il aurait donné à son œuvre plus de puissance en même temps que plus d'unité et l'on s'étonne qu'après avoir posé de si fécondes prémisses, il n'ait pas su en tirer la forte conclusion qu'elles impliquaient.

Ce Trio a ses défauts. Mais il était bien imprudent de chercher à les corriger. On ne refait pas une œuvre de jeunesse ; on produit de nouvelles œuvres. Brahms eut grand tort d'écouter

les conseils de Hanslick : l'édition de 1891 est loin de valoir celle de 1859.

Voici les principales différences :

Dans l'*Allegro* initial, le début seul est conservé. Un second thème nouveau remplace celui de la première édition. Le développement est plus court et plus simple. La conclusion n'a plus son caractère grandiose ; elle se fait par un long *diminuendo* suivi de quelques mesures seulement *crescendo* et *fortissimo*. Le premier morceau ainsi transformé perd son équilibre ; car le thème principal réclame une péroraison éclatante qui manque ici.

Aucun changement dans le *Scherzo*.

Dans l'*Adagio*, Brahms atténue quelques rudesses d'écriture aux parties de violon et de violoncelle (17^e^, 20^e^, 21^e^, 22^e^, 23^e^, 24^e^ mesures). Par un scrupule intempestif, il renonce à la citation de Schubert, et introduit un nouveau thème, se privant ainsi de tout l'admirable développement et de la délicieuse rentrée qui, dans la première version, amenaient la conclusion.

Dans le *Finale*, le chant de violoncelle qui servait de second thème a disparu ; il est remplacé par une lourde phrase de piano en *ré* majeur.

Il est bien regrettable que le Trio en *si*

majeur soit si rarement exécuté d'après la première édition[1]. Les interprètes de Brahms, qui prendront la peine de comparer les deux textes, n'hésiteront pas à faire leur choix. La seconde version, plus correcte, plus harmonieuse dans ses formes, a laissé échapper le meilleur du contenu musical de la première : ce n'est plus qu'une œuvre honnête, mais banale.

Dans la suite de sa vie, Brahms revint assez souvent à cette forme du Trio qui l'avait si heureusement inspiré une première fois.

Le *Trio pour piano, violon et cor, op.* 40 a été écrit en 1862. Il ne fut édité qu'en 1868. C'est un ouvrage très admiré par certains critiques allemands. M. Heinrich Reimann le considère comme particulièrement original et « moderne ». Il note la construction curieuse du premier mouvement. (C'est un Andante en forme de lied à cinq compartiments.) Il insiste sur la « sublime poésie » de l'*Adagio mesto*, « cette plainte saisissante sur le néant de la vie humaine ». Le joyeux air de chasse du final « avec ses énergiques, ses pathétiques accents, » l'enthousiasme.

Peut-être ne saisissons-nous pas la pensée de

1. Augener, éditeur, à Londres.

Brahms : mais nous avouons être très peu séduit par le *Trio op. 40.* Sans parler du Scherzo, qu'on nous abandonnera sans doute facilement, tellement il est dépourvu d'intérêt, le reste de l'œuvre nous paraît lamentablement traînant, sans vie, sans émotion non plus ; ou du moins l'émotion y prend le caractère d'une tristesse tellement morne, d'un accablement si désespéré que la musique qui exprime cette inertie de l'âme tend elle-même à l'immobilité du néant, et à l'inexpression.

Le *Trio pour piano violon et violoncelle op. 87* (1883) en *ut* majeur, est encore un ouvrage peu réussi et, cette fois, de l'aveu même des critiques d'ordinaire les plus favorables à Brahms.

Par contre le *Trio op. 101* (1887) en *ut* mineur, pour les mêmes instruments, est généralement considéré comme le meilleur trio de Brahms. Ce ne sera point tout à fait notre avis. Il nous semble qu'ici, comme souvent ailleurs, l'auteur manque de naturel dans l'expression de sentiments violents, fougueux et passionnés. De plus, il y a quelque chose de choquant dans la succession de ces deux mouvements vifs, tous deux en *ut* mineur, par lesquels débute le trio. Il faut avouer que le troisième morceau, *An-*

*dante grazioso*, est charmant. C'est une de ces pièces de demi-caractère où excelle Brahms : de la tendresse, de la grâce et un peu de mélancolie ; les instruments à cordes et le piano se répondent par courts membres de phrases rythmés à 7 temps, puis à 5 ou à 3 ; c'est en même temps tout à fait original. Mais, avec le final, nous voilà de nouveau dans le noir, dans le drame, dans l'orage, et cette tempête déchaînée a des éclats bien factices.

Avec le *Trio pour piano, clarinette et violoncelle* en *la* mineur, *op. 114* (1892), nous nous retrouvons enfin en présence d'une œuvre de valeur, œuvre sérieuse, austère même par endroits, d'une émotion discrète, mais qui n'en pénètre pas moins, et d'une remarquable eurythmie. Le timbre noble, poétique, élégiaque, de la clarinette a inspiré à Brahms des idées musicales de nature à traduire les sentiments dont justement il est le plus capable. L'*Adagio* notamment est une page de premier ordre. Un caractère peut atteindre à la grandeur par la sérénité de son détachement, de sa résignation, aussi bien que par les élans tumultueux de la passion. Brahms l'a bien prouvé cette fois.

*
* *

Brahms a écrit trois *quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle.*

Les deux premiers, en *sol* mineur et en *la* majeur, datent de 1863 (*op.* 25 et 26). Brahms les composa dans sa trentième année. Le premier surtout obtint tout de suite un succès considérable. Il est fort supérieur au second, dont on peut admirer la savante architecture, mais dont les thèmes n'offrent rien de saillant.

Du reste, dans le premier mouvement du quatuor en *sol* mineur nous ne rencontrons pas non plus d'idées très caractéristiques : la phrase du début est une de ces mélodies neutres, bonnes à toutes les transformations possibles dans un développement bien conduit ; c'est la phrase éminemment « musique de chambre » au sens où les professeurs de composition de la génération de Brahms entendirent cette expression.

Un second thème en *ré* mineur n'a pas beaucoup plus de relief. Le troisième thème, en *ré* majeur, a au moins de la vie, du mouvement, sinon beaucoup de distinction. Mais de ces élé-

ments médiocres Brahms tire, il faut l'avouer, tout le parti possible.

Ce qui fait la valeur du premier quatuor, c'est, non pas cet Allegro du début, non pas l'*Andante con moto*, grosse pièce à effet, pompeuse, boursouflée, vulgaire, c'est l'*Intermezzo* et c'est le *Finale*, — l'Intermezzo en *ut* mineur à 9/8, exquis de douceur languide dans sa demi-teinte passionnée, et le final à la hongroise ou à la tzigane, d'une couleur violente, et d'une verve endiablée. Voilà où Brahms est inimitable.

Nous citerons, sans y insister davantage, un troisième *Quatuor pour piano, violon alto et violoncelle* (*op. 60*) en *ut* mineur, qui enferme quelques jolies pages, notamment dans le premier mouvement et dans l'Andante, sans que pourtant l'ensemble laisse l'impression d'une œuvre forte ni originale.

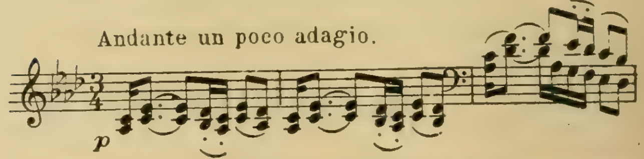
*
* *

Parmi les compositions de musique de chambre avec piano, il ne nous reste plus à citer que le *Quintette op.* 34 en *fa* mineur (1865) pour piano, deux violons, alto et violoncelle. Brahms l'avait d'abord conçu sous la forme d'une sonate pour

deux pianos. Mais la réalisation en quintette, avec la diversité des timbres du quatuor à cordes et du piano, était bien préférable. C'est un des ouvrages les plus populaires de Brahms et il mérite à bien des égards cette faveur. Ce n'est pas l'œuvre de prédilection des connaisseurs.

Le ton pathétique de la première partie ne manque pas d'émouvoir le grand public. Il ne plaît qu'à moitié aux délicats. M. Reimann, qui évoque ici le souvenir de Beethoven, ne semble point faire la différence entre les accents naturels d'une éloquence spontanée et les tours convenus, la chaleur artificielle d'une rhétorique apprise.

En revanche l'*Andante un poco adagio* est une des meilleures inspirations de Brahms :




Voilà qui ne ressemble en rien à Beethoven, — fort heureusement. L'auteur s'y exprime d'une façon très personnelle, dans ce que sa nature artistique tient à la fois de sa naissance et du milieu où elle s'est développée. C'est un très particulier mélange de langueur sen-

timentale à l'allemande et d'ardeur sensuelle à la hongroise.

L'emportement rythmique du *Scherzo* est d'un gros effet, — un peu gros en vérité ; et le « trio », sorte de chant de triomphe construit sur le thème du Scherzo pris en valeurs longues, sonne un peu creux.

Dans le *Finale*, Brahms a voulu sans doute retrouver la bonhomie du « papa » Haydn. Mais il manque un peu de naïveté pour cela.

*
* *

Nous arrivons enfin aux œuvres de musique de chambre sans piano, et d'abord aux trois *quatuors à cordes.*

Un homme comme Brahms, épris de toutes les subtilités de la polyphonie, devait avoir une prédilection marquée pour le quatuor à cordes, et pour ses dérivés, le quintette et le sextuor, genre sévère par excellence, où les procédés de composition les plus savants sont de mise.

Mais le quatuor à cordes convenait pour une autre raison aux aptitudes d'un musicien tel que Brahms. Le quatuor est une voix intime. La sobriété, la discrétion des moyens qu'il fournit à

l'artiste étaient particulièrement appropriées à la sensibilité de Brahms, qui manque d'épanouissement extérieur. « Avec deux violons, un alto et un violoncelle, dit fort justement Mme Florence May, on peut intéresser, charmer, émouvoir, on ne peut jamais étonner. »

Les deux premiers quatuors, op. 51, furent exécutés pour la première fois le 21 novembre 1873 chez le Dr Theodor Billroth, à qui ils étaient dédiés.

Le *Quatuor* en *ut* mineur *op. 51, n° 1* est une œuvre remarquable. Brahms l'avait gardé sept ans en portefeuille avant de le livrer à l'impression.

On y regrette dans le premier et dans le dernier morceau une imitation un peu trop directe des procédés, des rythmes et des thèmes beethovéniens, parfois au contraire quelque mollesse mendelssohnienne dans la mélodie, et puis aussi de la froideur scolastique dans le développement.

Mais l'*Allegro* du début (3/2) a tout de même la couleur de la musique de Brahms. Il se meut dans une note sombre très habilement nuancée. Pas de tons violents et même les teintes les plus délicates, bien que cette musique exprime une tristesse presque désespérée.

La *Romance* (*poco adagio*) est du pur Brahms. Un motif de cors y inspire la calme rêverie, interrompue par de douloureux et lointains sanglots.

Le Scherzo est remplacé par un mouvement peu vif : *Allegro molto moderato e comodo* (4/8). C'est un de ces « intermezzi » mineurs chers à Brahms et où il n'a point d'égal. La grâce ondulante et vaporeuse des motifs, leur retour obsédant éveillent l'idée d'une sorte de danse, de rêve mal défini où des personnages sans consistance ébauchent des pas qu'ils n'achèvent point et qu'ils recommencent sans cesse. Ainsi le dessin de l'alto sous le thème initial devient le motif principal de la seconde partie du mineur, et il donne lieu bientôt à de charmants échanges entre le premier violon et l'alto sur les pizzicati du deuxième violon et du violoncelle. Un « trio » majeur *un poco più animato* dans lequel, autour du double *la* du deuxième violon s'enguirlande une mélodie hésitante, continue l'impression de grâce indécise et de mystère qui se dégage du mineur.

Un rappel du thème du premier morceau amorce le *Finale*, bien construit, d'une agitation un peu vaine.

Le *Quatuor* en *la* mineur, *op.* 51 *n°* 2, est le plus original des trois. Brahms s'y libère des influences qu'il a tant de fois presque volontairement subies.

Le premier mouvement est, cette fois, le plus caractéristique. La première phrase du violon, si tendrement abandonnée, est exquise. On y remarquera l'opposition des valeurs binaires de la mélodie avec l'accompagnement en rythme ternaire (opposition chère à Brahms), la souplesse et l'imprévu dans sa simplicité du contrechant du second violon, et, par exemple, à la 9[e] et à la 11[e] mesure, la saveur toute particulière de l'*ut* qui fait quarte avec le *fa* du premier violon ; on admirera la souveraine aisance et la perfection de développement de ce premier thème qui se pose, s'enlève et retombe suivant une courbe aussi harmonieuse que les plus pures mélodies de Mozart.

Le second thème du premier mouvement n'est pas moins bien venu que le premier et il s'enveloppe de la même ambiguïté rythmique. Le mélange des valeurs pointées au chant, des triolets à l'alto et des pizzicati binaires du violoncelle produit un effet de bercement léger et de caresse qui effleure.

L'*Andante moderato* est une page très curieuse. D'abord un thème en *la* majeur paraît dans le grave du premier violon (4e corde) sur un dessin « legato » de croches au violoncelle doublé à l'octave par l'alto. Une transition tirée du thème lui-même (et à la 6e mesure de laquelle sonne étrangement une harmonie de quinte augmentée) ramène la phrase initiale au violon encore, mais une octave plus haut, et accompagnée en « staccato » de croches aux trois autres instruments avec omission des temps forts. On découvre ici, non sans étonnement, comme une vague analogie entre Brahms et Chabrier, le Chabrier de l'*Idylle*. La même transition que tout à l'heure introduit maintenant une sorte de récit passionné où le violon et le violoncelle se répondent en canon à la quarte. Puis nous revenons au thème principal, mais dans la tonalité de *fa* majeur, où sa couleur s'atténue, avant de réapparaître au violoncelle en *la* majeur dans son éclat premier. Et le morceau s'achève dans une lumière fine et douce, mais toujours claire.

Avec le *Quasi Minuetto*, en *la* mineur, de nouveau les teintes grises : menuet mélancolique, regret du passé, mélodie songeuse gardant à peine le rythme d'une danse. Soudain un

*Allegretto vivace* en *la* majeur, comme une sauterie aérienne de Génies ailés. Enfin l'élégiaque menuet reprend et conclut.

Le *Finale* est un des plus heureux que Brahms ait jamais écrits. Franc, net, vif et sans longueurs, il fourmille de détails spirituels, de combinaisons amusantes. Le premier thème, en *la* mineur, très rapide, sautille, bancal, dans son rythme à 6/8 qui s'oppose au 3/4 très marqué de l'accompagnement. Le second thème, en *ut* majeur, fait penser à quelque valse langoureuse. Brahms se laisse aller à sa fantaisie et, de ces données premières, il tire les plus brillants développements.

Le *troisième quatuor* en *si* bémol majeur, *op.* 67 (1876) est une œuvre moins personnelle que les précédentes. Bien qu'elle présente encore un très réel intérêt, elle se trouve gâtée par une intention fort louable en sa modestie, mais bien regrettable par ses effets : l'auteur, dans son admiration pour les grands maîtres du passé, s'incline dévotement devant eux et ne songe plus qu'à rendre sa musique autant que possible semblable à la leur.

Voici un premier morceau charmant, exquis, mais où le dessein d'imiter Haydn est vraiment

trop sensible. C'est une fanfare de chasse (6/8) puis un motif de danse villageoise (2/4) qui vont en constituer les deux thèmes. La naïveté de leur contour mélodique et de leur mode de présentation sont d'un autre âge. A l'aurore de l'époque classique, une nouvelle technique musicale se formait, dépouillée de la plupart des artifices scolastiques; on revenait ainsi à la simplicité la plus unie; le mépris de la vaine science, le goût du naturel amenaient les artistes à user volontairement des moyens les plus pauvres. Et puis, il y avait alors tout un monde de sonorités inconnues à découvrir dans les ressources, encore en grande partie inexploitées, du quatuor et de l'orchestre. On s'apercevait de l'immensité des conquêtes à entreprendre; et l'on commençait par employer les combinaisons les plus faciles, en s'en émerveillant. La fraîcheur des impressions des compositeurs et du public justifiait un art un peu maigre qui conserve pour nous son prix par sa sincérité même. Un Brahms utilisant à son heure les mêmes procédés, quels que soient son habileté, son tact, la finesse de son sens artistique, ne réussira pas à nous donner le change : il y a quelque chose de désuet, d'anachronique dans une œuvre dont telles et telles

mesures auraient pu textuellement être écrites par Haydn ou quelqu'un de ses contemporains.

Nous ne nions pas pour cela certains mérites du premier morceau du troisième quatuor qui expliquent l'estime où le tiennent les connaisseurs. D'abord, dès le début, notons l'heureux mélange du 6/8 et du 3/4. Nous avons eu déjà maintes fois l'occasion de signaler l'importance de la polyrythmie dans la musique de Brahms. En cela il est novateur, et, à ce point de vue, l'école française de la fin du XIX[e] siècle, si férue de liberté et de complexité rythmiques, lui doit beaucoup.

Disons aussi que ce *Vivace* sonne très clair, très joyeux, d'une joie sans doute peu forte, mais limpide et sereine, d'une joie qui a comme la transparence d'une illusion, d'un fantôme, de quelque chimérique rêverie. Il n'y a rien là de l'énergie, de la solidité de tempérament d'un Haydn, fortement attaché à la réalité des choses.

Admirons enfin l'ingéniosité des dispositifs de l'instrumentation et la variété du développement. Citons comme exemples, d'une part, le redoublement d'un chant en tierces à deux octaves d'intervalle qui rappelle la sonorité des

« bois » à l'orchestre, et d'autre part le délicieux épisode en *fa dièse* majeur tiré du thème principal.

Le premier mouvement et l'*Allegretto non troppo* (encore un Scherzo mineur) sont les deux pièces les plus remarquables de ce troisième quatuor. La phrase principale de l'*Andante* est vraiment un peu trop schumannienne. Quant au *Finale*, c'est un thème varié dans le style de Haydn : ici le pastiche est flagrant, et ce serait le cas de renouveler, en les aggravant, les critiques que nous formulions à propos du premier morceau. Signalons seulement, comme un heureux rappel du thème, le retour de la fanfare du début dans la dernière variation.

* * *

A côté des trois quatuors à cordes, viennent tout naturellement se placer les quintettes et les sextuors à cordes.

Ce serait une erreur de croire qu'en portant de quatre à cinq ou à six le nombre des instruments qu'il emploie, le compositeur se donne le moyen de produire des effets plus puissants, plus énergiques. Il n'en est rien. La sonorité

d'un quintette, et surtout celle d'un sextuor, est d'ordinaire plus douce, plus voilée que celle d'un quatuor. Les duretés, les crudités s'effacent; l'ensemble est plus fondu. Mais ce qu'on gagne en moelleux, on le perd en force. S'il y a en effet deux instruments de plus dans le sextuor que dans le quatuor, ils ne sont pas là pour doubler l'une ou l'autre des quatre parties déjà existantes dans le quatuor : un quatuor ainsi renforcé ne devient pas un sextuor. Le sextuor n'existe qu'à partir du moment où six parties réelles, indépendantes, sont constituées. Mais alors l'harmonie ou le contrepoint deviennent plus complexes, sans que l'intensité de son donnée par chaque voix individuelle se trouve augmentée. Pour l'auditeur il se produit même une impression contraire! Car l'importance propre de chaque élément dans l'ensemble diminuant en raison inverse de leur nombre, il semble que le premier violon par exemple ait moins de sonorité quand il est opposé à un second violon, à deux altos et à deux violoncelles, que dans un ensemble qui se réduit à quatre instruments. La sonorité totale est peut-être plus forte; mais dans une œuvre écrite en style sévère, comme l'est un quatuor ou un sextuor, il n'y a pas d'effet de

masse et tout l'intérêt s'attache à la marche individuelle des parties : chacune sera sans cesse distinguée des autres et perçue dans son dessin, dans son rythme et dans son intensité particulières. Remarquons enfin que, lorsqu'aux quatre voix de quatuor on en ajoute une cinquième et une sixième, ce ne sont que des voix graves. Un alto et un violoncelle de plus, voilà qui ne donnera certainement pas beaucoup plus d'éclat au chœur des instruments à cordes. La sonorité de l'alto est grise; celle du violoncelle n'est brillante que dans l'aigu. La majorité des timbres graves (2 altos, 2 violoncelles) va conférer à l'ensemble une couleur moins claire. En même temps le compositeur se trouvera conduit à charger son écriture dans le grave, disposition peu favorable aux effets de puissance. Mais justement Brahms aime cette façon d'écrire; il l'emploie souvent avec insistance, même quand il n'y est pas contraint, par exemple dans ses parties de piano. Il obtient ainsi de remarquables effets de douceur et de caresse enveloppée. Brahms était mieux fait que tout autre musïcien pour tirer parti des ressources du quintette et du sextuor.

Brahms a écrit deux quintettes pour instruments à cordes.

Le premier *Quintette* en *fa* majeur, *op. 88* (1883) est une œuvre intéressante, où se trahit, surtout dans le premier mouvement, l'influence des derniers quatuors de Beethoven. Mais pour la qualité de l'inspiration, il est loin de valoir le second.

Le deuxième *Quintette* en *sol* majeur, *op. 111* (1891) débute par un thème d'un dessin ferme et hardi, exposé au violoncelle sous les batteries des altos et des violons et tel qu'on n'en rencontre guère de semblable dans la musique de Brahms. On ne peut s'empêcher de penser ici à Wagner et à ses admirables descriptions des grands phénomènes de la nature, à ses impressionnantes évocations des puissances élémentaires. Brahms, qui n'est pas un « visuel » et dont la musique nous fait si rarement « voir » quelque image du monde matériel, sort pour une fois de son rêve intérieur. Ce frémissement de toutes les voix du quintette n'est point celui d'une émotion humaine, mais de la vie qui circule dans les choses et qui les anime d'une apparence de pensée ou de sentiment. C'est le mouvement des flots dans la rivière agitée, c'en est le tourbillon, le courant continu et fort, les détours et les retours, et toute cette vie de l'eau

que nous humanisons en y supposant l'effet d'une volonté intelligente ou d'un caprice conscient, le jeu des Ondines, les ébats de quelques Filles du Rhin, ou de quelque Fleuve-Dieu.

Mais cela reste de la musique de chambre, ce n'est point de l'orchestre[1]. La sobriété des moyens, la conduite des parties respectueuse de leur individualité, sans aucun sacrifice aux effets de masse, le souci prédominant de l'intérêt purement musical, le ton retenu et modéré d'une sorte d'entretien où l'on sent que l'on s'entend à demi mot et que l'on n'a pas besoin de frapper fort pour produire une impression profonde, parce qu'on est entre connaisseurs, voilà qui assure à des pages comme celle-là leur caractère original et leur place dans un domaine artistique très différent de celui où triomphe Wagner.

Du reste, si nous pouvions craindre que

1. Pour qui n'a point entendu l'œuvre exécutée telle qu'elle a été écrite, il est difficile de se rendre compte de son véritable caractère autrement qu'en consultant la partition. Il faut se méfier des arrangements de la musique de chambre pour piano à quatre mains. Les Allemands les pratiquent avec une liberté dangereuse. Sous prétexte de les rendre « pianistiques », ils n'hésitent pas à doubler les parties à l'octave et à user d'un tel remplissage harmonique qu'ils arrivent souvent à des effets d'orchestre qui dénaturent complètement pensée de l'auteur.

Brahms s'égarât à chasser sur les terres du voisin, nous voici bientôt rassurés : car le second thème, confié aux altos, et repris bientôt par les violons, nous ramène au tour mélancolique de pensées habituel à notre auteur, relevé cette fois d'une pointe de sensualité langoureuse à la hongroise.

Dans un quintette le premier alto prend une importance toute particulière : il devient le soliste le plus en vue après le premier violon; et déjà ce rôle lui est attribué dans les quintettes de Mozart. Le violoncelle sort plus difficilement de son rôle de basse; il soutient tour à tour les altos puis les violons, ou l'ensemble des altos et des violons; plus rarement (comme dans le *Grave ed appassionato* du premier quintette), il prend la partie principalement mélodique. Dans l'*Adagio* du deuxième quintette c'est le premier alto qui chante une prenante lamentation, — encore dans la manière hongroise, — dont la présentation en cinq couplets à peine variés ne laissera pas un instant faiblir l'intérêt poignant.

Le *Poco allegretto* est un des plus parfaits modèles du « Scherzo mineur » particulier à Brahms. La tendresse élégiaque et les douces

sonorités du début, la grâce nonchalante du « trio », où, deux mesures par deux mesures, les violons répondent aux altos sur le balancement uniforme de la partie de basse, la simplicité charmante de la « coda », tout concourt à nous laisser l'impression exquise d'une merveille de délicatesse.

Un brillant final *alla Zingarese* termine l'œuvre.

*
* *

Le premier *Sextuor, op. 18* (1862) en *si* bémol contribua particulièrement à faire connaître le nom de Brahms dans les cercles musicaux de l'Allemagne et il devint rapidement une des œuvres les plus populaires de son auteur. Il plut immédiatement par la simplicité de sa construction et sa facilité mélodique; et il renfermait aussi d'ingénieuses combinaisons de timbres qui séduisaient les amateurs de musique de chambre. On y remarque la fréquente répartition des six instruments en deux groupes de trois qui s'opposent : deux violons et un alto, deux violoncelles et un alto. C'est ainsi qu'au début du premier morceau le premier violoncelle

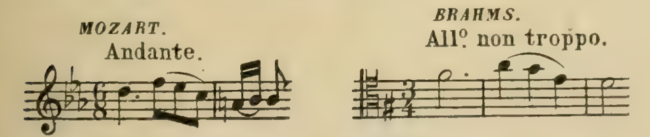
expose d'abord le thème sur un dessin du premier alto, tandis que la basse est confiée au second violoncelle. Parfois aussi le quatuor des altos et des violoncelles répond au trio des voix élevées (deux violons et premier alto). Le premier violoncelle joue souvent le rôle de principal soliste. Dans le premier mouvement la présentation des deux thèmes lui est confiée.

Cette œuvre de jeunesse révèle à toutes les pages l'influence de Beethoven, influence trop docilement subie. Brahms n'y fait guère besogne que de bon ouvrier. Un critique ose évoquer ici le souvenir du *Septuor* de Beethoven! Que nous sommes loin de trouver dans le sextuor de Brahms la même fraîcheur d'impression, ni la même ardeur de tempérament, la même puissance de vie! La substance musicale de l'œuvre est en somme assez pauvre, assez commune. Il n'y a pas un thème à citer pour sa valeur propre, pas une idée qui soit caractéristique de la manière de Brahms. Sa personnalité ne se révèle que par instants dans les détails.

Le second *Sextuor*, *op. 36* (1866) en *sol* majeur, n'obtint pas tout d'abord le succès du premier. On le jugea compliqué, obscur. En réalité, il est très supérieur au sextuor en *si* bémol.

D'une écriture plus serrée, plus constamment polyphonique, c'est un ouvrage plus médité, d'un sentiment très délicat et très pénétrant.

Le thème initial dans l'*Allegro non troppo* du début est peut-être d'une étoffe un peu mince ; mais le léger balancement du dessin persistant de l'alto, le flottement harmonique des parties qui l'enveloppent, le calme et l'égalité du mouvement, la simplicité un peu nue de l'instrumentation, tout contribue à créer une atmosphère d'un charme indéniable. Les brumes de cette rêverie se dissipent et le second thème paraît, figure malheureusement un peu trop connue, qui ressemble à bien des visages célèbres. Nous y retrouvons notamment le motif caractéristique d'une gracieuse mélodie de Mozart dans son trio pour piano, clarinette et alto :
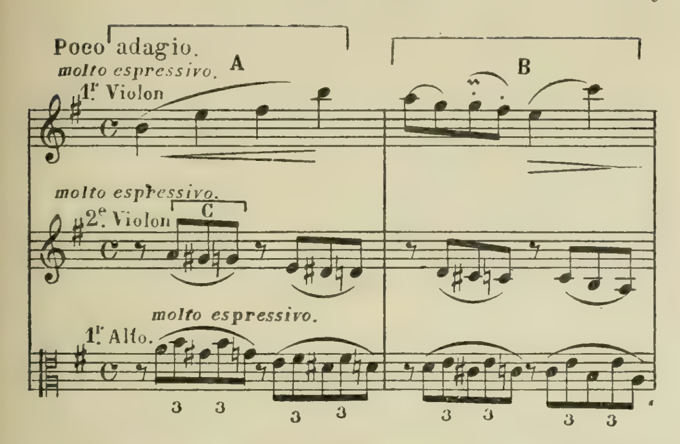



Cette seconde idée ne jouera du reste aucun rôle dans le développement. Elle ne reparaîtra qu'à la réexposition et la coda ramènera la fluide, l'inconsistante songerie du début.

Le *Scherzo* en *sol* mineur, d'un mouvement

modéré, est tout à fait réussi. C'est une sorte de danse lente et mélancolique sur un thème qui a la physionomie d'une mélodie populaire slave, avec sa troublante inquiétude, son amertume nostalgique, sa séduction prenante. Une joyeuse valse, étrangement harmonisée, tient la place du « trio » traditionnel, et conduit à une reprise du *Scherzo*. Si l'on voulait se montrer tout à fait difficile, on reprocherait peut-être à cette valse de ne point se lier de façon assez étroite et naturelle au thème principal du Scherzo et d'apporter quelque disparate dans nos impressions. Mais n'insistons pas sur cette légère critique.

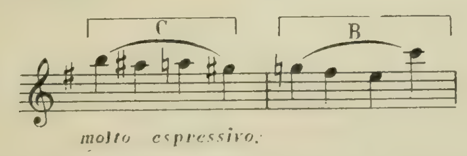
Le *Poco Adagio* est d'une grande beauté : on en peut admirer à la fois la profondeur d'expression et la merveilleuse architecture. C'est un thème varié, mais selon le principe vivifiant de la « grande variation ». On peut encore parler ici de la suprême habileté de l'artiste, mais il faut ajouter que sans la force d'invention, cette habileté serait bien peu de chose.

Le thème s'expose douloureusement au premier violon sur un dessin chromatique descendant du deuxième violon, autre voix gémissante doublée dans une troublante confusion par les triolets de l'alto :




Le deuxième alto ne fera son entrée qu'à la dixième mesure, et les violoncelles se taisent.

La première variation conserve dans ses grandes lignes le plan harmonique de la première, mais introduit une mélodie qui paraît entièrement nouvelle. En réalité, cette mélodie est faite d'éléments déjà connus. La descente chromatique de la première mesure rappelle le motif C, et la deuxième mesure reproduit une partie du motif B :




La lente phrase désolée chante à l'aigu du

premier violon et du premier alto sur le maigre accompagnement du deuxième violoncelle, — qui esquisse déjà à la basse un rythme de marche funèbre, ♩ ♪ | 𝅗𝅥. (3) — du premier violoncelle et du deuxième alto, qui égrènent l'un après l'autre leurs grêles pizzicati.

Le chromatisme descendant de la précédente mélodie va persister dans la troisième variation, mais les harmonies sont plus nourries, la sonorité plus pleine, le rythme est coupé, haletant.

Sur l'attaque du deuxième violoncelle, préparée par une indication rythmique de la deuxième variation, la quatrième variation commence, sorte de marche fuguée, à la fois funèbre et guerrière : regrets des combats passés, souvenirs d'héroïsme. Une tendre plainte se joint bientôt aux appels de batailles.

La cinquième variation est un développement de la quatrième. Le rythme de marche et le procédé fugué persistent, mais les quartes caractéristiques du motif A dans le thème initial deviennent les intervalles d'entrées des différentes parties.

Quelques mesures d'introduction préparent la variation finale. Le motif A se fait entendre au premier violoncelle, puis en valeurs plus longues au premier violon. Il va engendrer d'une part un dessin d'accompagnement aux deux altos rappelant les sonneries du cor, avec tout ce que le romantisme allemand met de poésie autour de cette allusion au mystère de la forêt, et d'autre part une sorte de lointaine broderie du thème initial au premier violon. Le mouvement devient très lent (adagio). La tonalité claire de *mi* majeur s'établit. Au sentiment de tristesse des variations précédentes succède un apaisement rêveur ; et une coda, d'un charme prenant, ramène sur une longue pédale de *mi*, les quartes du début en des dessins expressifs, au violoncelle d'abord dans le grave, puis au premier violon dans le suraigu, enfin au violoncelle encore qui redit deux fois le motif A du grave à l'aigu, — et tout se termine sur les tranquilles échos de la voix des cors.

Le *finale* du deuxième sextuor n'est sans doute pas le morceau le plus original de l'œuvre. Dans cette sorte de saltarelle, parfois un peu mendelssohnienne, il y a tout de même beaucoup de

vivacité, et le deuxième thème en est particulièrement bien venu.

*
* *

Il nous reste à dire un mot d'une œuvre de musique de chambre dont la valeur est fort discutée, le *Quintette pour instrument à cordes et clarinette, op. 115*, qui fut exécuté pour la première fois à la cour de Meiningen le 24 novembre 1891 par le quatuor Joachim et le clarinettiste Mühlfeld.

Weingartner considère ce quintette comme « un échafaudage sonore vide de sens ». Et, à première vue, on peut en effet penser qu'en le composant, Brahms s'est laissé dominer d'une façon regrettable par des soucis d'ordre purement technique. Il voulait utiliser toutes les ressources de la clarinette et tirer de son union avec les instruments à cordes les effets les plus divers, sans que la sonorité de l'ensemble cessât un seul instant d'être fondue. Il y réussit admirablement et la voix nouvelle ajoutée au quatuor s'harmonise de la façon la plus agréable avec les timbres si différents des cordes, qu'elle soit chargée d'exposer la mélodie, qu'elle accom-

pagne les violons d'un dessin secondaire, ou qu'elle joue le rôle de basse au-dessous du violoncelle et de l'alto. Mais peut-être l'auteur s'est-il préoccupé trop exclusivement de ces ingénieuses dispositions, de ces habiletés d'écriture.

Il y a sans doute des ouvrages de Brahms mieux inspirés, d'un sentiment plus pénétrant. Cependant il serait injuste de refuser au quintette avec clarinette tout mérite autre que son agrément pour l'oreille et son eurythmie. La fluidité de la musique de Brahms peut lui donner parfois une apparence insignifiante. Il faut savoir découvrir sous ses thèmes un peu grêles le fuyant, le fragile souvenir d'une courte émotion. L'émotion subsiste, fût-elle à peine saisissable, sous ces lignes mélodiques d'un tracé si tranquille, sous le travail arachnéen de cette transparente polyphonie. Il y a de la tendresse dans l'*Allegro* du début, une sorte de grâce idyllique dans l'*Adagio*, et les variations finales donnent à Brahms l'occasion de se montrer tour à tour joyeux, mais encore attendri, dans le *Presto non assai*, *ma con sentimento*, sérieux, intime, brillant et spirituel dans les pages suivantes ; et nous ne pouvons qu'être charmés par l'imprévu d'une conclusion où le thème du

premier allegro se trouve ramené d'une façon si naturelle par le trait de clarinette qui enguirlande la mélodie de l'alto dans la dernière variation [1].

## LA MUSIQUE DE CHANT

C'est dans le domaine de la musique vocale que l'on conteste le moins, d'ordinaire, la valeur de Brahms. Par ses lieds, il s'est acquis une renommée universelle et il force l'approbation de ses plus obstinés détracteurs.

Ce n'est peut-être pas qu'il ait manifesté là son originalité, ses dons de créateur à un plus haut degré qu'ailleurs et rien ne vaut, selon nous, certaines pages de sa musique de chambre instrumentale. Mais, dans le lied, Brahms se montre plus égal à lui-même. Dans de courtes pièces vocales, il n'a pas le temps de faire étalage de sa science ; il n'est jamais, ou presque jamais pédant. D'autre part il oublie son des-

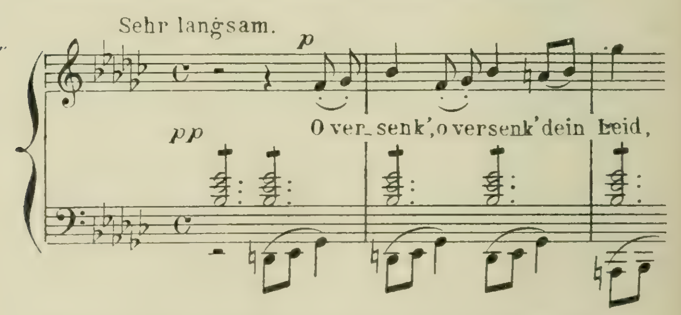
1. Nous ne voulons pas terminer ces pages consacrées à la musique de chambre de Brahms, sans signaler le zèle éclairé avec lequel, depuis bien des années, M. Armand Parent et son quatuor se sont prescrit la tâche de la faire connaître en France. Sur les programmes des concerts qu'ils ont organisés à la mémoire de Brahms, toutes les œuvres que nous venons d'analyser ont figuré une ou plusieurs fois.

sein de rester un classique, dont il n'aurait que faire ici : il n'a plus constamment présent à l'esprit l'exemple d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven ; il se laisse aller davantage à son instinct romantique. Enfin il choisit tout naturellement des textes poétiques qui conviennent aux inclinations fondamentales de sa sensibilité. Il ne se croira pas obligé, comme dans une symphonie ou dans un quatuor, de se montrer furieusement passionné ou sereinement héroïque, quand il n'est ni l'un ni l'autre, sous prétexte que ce sont là des états d'âme exigés, depuis Beethoven, par la dignité du genre. Dans ses lieds, Brahms s'abandonnera plus facilement qu'ailleurs à la spontanéité de son inspiration.

Cependant, là encore, il restera le savant musicien que nous connaissons déjà : on pourra s'émerveiller de l'ingéniosité de ses « accompagnements ». Du moins la voix conserve toujours le rôle prédominant : le piano sera discret, n'attirera jamais l'attention au détriment du chanteur. Même Brahms renoncera à ces abondants préludes ou postludes dont Schumann avait fait un si expressif usage dans *Dichterliebe* et dans *Frauen-Liebe und Leben*.

Brahms a écrit 196 lieds, sans compter ses

arrangements de chansons populaires. Tout jeune, il fut attiré par cette forme d'art, et déjà son *opus 3* est un recueil de chants pour ténor et soprano. Ce recueil renferme une des plus belles pages que Brahms ait jamais écrites : *Liebestreu* (Amour fidèle). C'est son « Roi des aulnes ». Pensée grave, sentiment profond traduits par les moyens les plus simples : une large mélodie en deux périodes d'une parfaite justesse de déclamation, sur un accompagnement en batteries sans rien de saillant que l'obstination du rythme de la basse. Conclusion sans cris inutiles, dont la force et la grandeur résident dans sa douceur têtue.
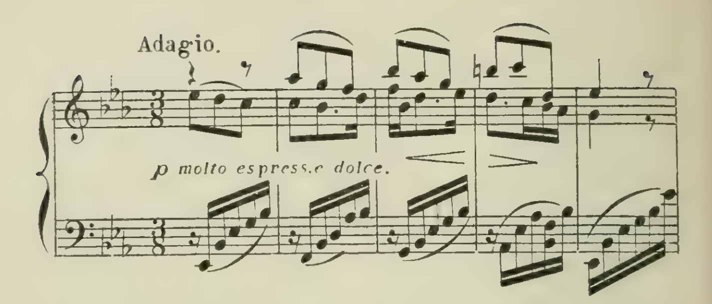



Dans ses recueils *op*. *6*, 7 et *14*, Brahms s'attache plus particulièrement à retrouver la simplicité, la naïveté, le ton tout uni des mélodies populaires. Ce sont là des études dont il tirera ensuite parti.

Il y a plus de recherche dans les *Cinq poèmes op. 19*. La fameuse *Harpe éolienne* sur les vers de Mörike qui appartient à cette série a quelque peu usurpé sa réputation. Il n'est pas besoin, je pense, d'avoir une oreille française pour sentir à quel point harmonie et mélodie manquent ici de saveur.

Les deux cahiers de lieds *op. 32* sont composés sur des textes de A. de Platen et de G.-F. Daumer. Ce Daumer fut un des poètes préférés de Brahms. Né le 5 mars 1800 à Nuremberg, il enseigna d'abord la théologie protestante. Mais le mauvais état de sa santé l'obligea de prendre prématurément sa retraite. La proclamation du dogme de l'infaillibilité papale le troubla profondément. Il mourut en 1875, sans avoir apaisé son âme inquiète. Son caractère noble, énergique et passionné s'exprime dans des poésies saines, robustes, vivantes. Elles fournirent à Brahms les textes de cinquante-quatre de ses lieds, notamment de l'exquis *op. 32, n° 9* : « Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll ! [1] » Il n'est point de tendresse plus caressante :

1. « Comme tu es délicieuse par ta douce bonté, ma reine ! »




A l'op. 32 succédèrent immédiatement les cinq cahiers de *Romances de Maguelone*, *op. 33*. Brahms les a dédiés à son ami le célèbre chanteur Stockhausen, celui même à qui il avait si souvent accompagné *An die ferne Geliebte* de Beethoven, les *Müllerlieder* de Schubert et *Dichterliebe* de Schumann. Les deux premiers cahiers furent composés en 1862 à Münster près de Kreuznach, au pied de l'Ebernburg. Là s'étaient réunis pour passer l'été Clara Schumann avec ses enfants, Brahms et Dietrich. Brahms s'était enthousiasmé pour la « merveilleuse histoire d'amour de la belle Maguelone et du comte Pierre de Provence » racontée par Tieck [1]. Il retrouvait sous une nouvelle forme le poétique roman d'aventures qui avait déjà char-

1. La *Belle Maguelone* de Tieck (1773-1853) fait partie de son *Phantasus*, recueil de contes qui parurent de 1812 à 1816.

mé son enfance. Tieck avait illustré son récit de pièces de vers qui fournirent à Brahms la matière de quinze lieds.

La belle histoire d'amour de Maguelone date du XII^e^ siècle. Elle fit alors le sujet d'un poème de Bernard de Trèves, chanoine de Maguelone en Languedoc. Au milieu du XIV^e^ siècle, le poème devint un roman en prose dont cinq versions différentes furent imprimées à la fin du XV^e^ siècle. Tieck modernise le vieux roman d'après une traduction allemande déjà très libre, et voici les principaux éléments de son récit.

Le jeune comte Pierre de Provence se sent entraîné par un désir impérieux d'aventures loin du château paternel. Son humeur vagabonde ne connaît plus d'obstacles lorsqu'il entend un ménestrel chanter : « Keinen hat es noch gereut, der das Ross bestiegen... » (Personne ne s'est encore repenti d'avoir enfourché son cheval.) Il demande à ses parents la permission de les quitter et le voilà parti, seul, à cheval, en s'accompagnant au luth un « vieux lied » : *altes Lied*. Il a entendu parler de la belle Maguelone, la fille du roi de Naples, et il veut la connaître. Arrivé à la cour du roi, il prend part à un tournoi où, sous les yeux de la belle Maguelone, il

triomphe des adversaires les plus redoutables. Il est alors invité à un festin, où il est assis en face d'elle et, quand il se retire, elle jette sur lui un regard plein d'amitié. Fou d'espoir, il passe la nuit à courir les rues de la ville, et finit par s'arrêter, rêveur, sous les ombrages d'un jardin : le murmure des eaux, le frôlement des brises dans les arbres soutiennent sa tendre cantilène : « Sind es Schmerzen... » La nourrice de Maguelone va servir de messagère d'amour entre Pierre et la princesse. Le jeune comte lui donne une des trois précieuses bagues qu'il tient de sa mère ; à l'intérieur il a glissé un minuscule rouleau de parchemin ; une chanson y est écrite : « Liebe kam aus fernen Landen... » (L'amour est venu de pays lointains.) Maguelone la lit, et elle en est profondément troublée. Elle passe l'anneau que sa nourrice lui a remis dans un collier qu'elle porte toujours au cou et, tout heureuse, rêve du bien-aimé. Nouveau message : elle reçoit un second anneau, avec le lied : « So willst du des Armen... » Maguelone permet alors au comte de venir lui parler dans sa chambre, et Pierre s'écrie dans un transport de joie : « Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen... » Et lorsque le moment de la sépara-

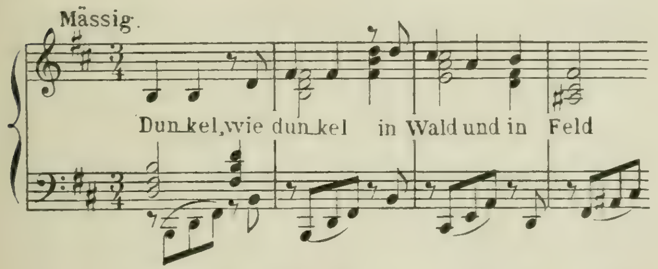
tion est venu, il pleure amèrement : « War es dir, dem diese Lippen bebten... » Cependant le père de Maguelone veut la marier à un autre chevalier. Alors elle décide de s'enfuir avec Pierre. Le jeune comte dit adieu à sa chambre, à la ville, à son luth qu'il abandonne : « Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel... » et les deux amoureux partent ensemble. La belle voyageuse est bientôt fatiguée. Pierre la couche sur l'herbe « sous le toit d'un arbre vert » et il berce son sommeil de la délicieuse chanson : « Ruhe, Süssliebchen, im Schatten... » (Dors, bien-aimée, dans l'ombre), — une des pages les plus tendrement émues de Brahms. — Pendant que Maguelone dort, un corbeau lui dérobe les anneaux qu'elle reçut du comte. Pierre poursuit l'oiseau qui vole vers la mer et laisse tomber sa proie dans les flots. « So tönet denn, schaümende Wellen... » Maguelone s'éveille, s'effraye d'être seule, cherche un abri dans la hutte solitaire d'un vieux berger et là gémit sur son triste sort : « Wie schnell verschwindet... » De son côté, Pierre, entraîné par la tempête, arrive chez le sultan. Il est obligé d'accepter un emploi : on le charge de la surveillance des jardins. Et là, au milieu des fleurs,

il chante les tristesses de la séparation : « Muss es eine Trennung geben... » La fille du sultan, Sulima, s'éprend du brillant chevalier. Elle vient dans le jardin, conduite par une esclave. Mais en vain sa voix appelle celui qu'elle aime : « Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss ? » Pierre s'enfuit ; il saute dans une barque et le voilà de nouveau sur la mer. Quand il n'entend plus le chant de Sulima, il reprend courage : « Wie froh und frisch mein Sinn hebt... » Enfin, après bien des aventures encore, Pierre arrive à la hutte du berger, où il retrouve Maguelone pour toujours : « Treue Liebe dauert lange ». (Fidèle amour dure longtemps.)

Pour qui connaît l'œuvre de Tieck, quelque chose de l'intérêt romanesque s'ajoute à l'intérêt poétique et musical dans l'audition de cette suite de romances, et elle prend alors toute sa signification. On ne saurait cependant la comparer aux célèbres « cycles » de Schubert et de Schumann : elle ne les vaut ni pour l'égalité, ni pour la variété de l'inspiration, ni pour la force expressive.

Le premier et le second cahier des *Romances de Maguelone* parut en 1865, le troisième en 1868. A ce moment, Brahms produit coup

sur coup cinq nouveaux recueils de lieds, *op. 43, 46, 47, 48, 49.* Sa veine est particulièrement heureuse. Citons le puissant *Von ewiger Liebe* (D'amour éternel), la charmante *Mainacht* (Nuit de mai), la passionnée *Botschaft* (Message), les naïves chansons, d'un caractère si ingénument populaire, *Sonntag* (Dimanche) et *Wiegenlied* (Berceuse), et quelques autres pages seulement agréables, comme *An die Nachtigall* (Au rossignol). De toutes ces pièces, la plus remarquable est certainement *Von ewiger Liebe :*




Et Brahms continue de produire ses lieds avec une extraordinaire fécondité : en 1871, deux cahiers de poèmes de Daumer, *op.* 57, et un recueil *op. 58* qui renferme des poésies de divers auteurs, entre autres l'*In der Gasse* (Dans la rue) de Hebbel, que l'on compare un peu trop volontiers au *Doppelgänger* de Schubert ; en 1874 un volume *op. 59* où nous trouvons le

charmant *Regenlied* (Chanson de la pluie) qui inspira la sonate pour violon ; les deux séries de lieds *op. 63*, avec l'admirable « Meine Liebe ist grün » (Mon amour est verdoyant) ; en 1877 l'*op. 69*, d'un style tout à fait populaire ; l'*op. 72* avec l'*Alte Liebe* (Vieil amour) ; en 1882 l'*op. 84* avec le *Vergebliches Ständchen* (Sérénade inutile) et l'*op. 85* avec le *Sommerabend* (Soir d'été) et le *Mondschein* (Clair de lune) ; en 1882 l'*op. 86* avec la méditative, la sereine *Feldeinsamkeit* (Solitude champêtre).

Déjà dans ce dernier recueil, et de plus en plus dans les suivants, Brahms se montre grave, austère, préoccupé des pensées les plus sombres. Il écrit volontiers pour le contralto ou la basse, et son dernier volume de lieds s'intitulera *Vier ernste Gesänge für eine Bass-Stimme* (Quatre chants sérieux pour voix de basse).

Citons dans l'*op. 94* le lied : « Mit vierzig Jahren » (A quarante ans) que Stockhausen, paralysé par l'émotion, ne put déchiffrer jusqu'au bout. Le poème (de Ruckert) en est très beau :

Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen
Wir stehen still und schau'n zurück
Dort sehen wir der Kindheit stilles Liegen
Und dort der Jugend lautes Glück.

Noch einmal schau', und dann gekräftigt weiter
Erhebe deinen Wanderstab!
Hindehnt ein Bergesrücken sich, ein breiter,
Und hier nicht, drüben geht's hinab.

Nicht atmend aufwärts brauchst du mehr zu steigen,
Die Eb'ne zieht von selbst dich fort;
Dann wird sie sich mit dir unmerklich neigen,
Und eh' du's denkst, bist du im Port[1].

Citons dans l'*op. 95* le n° 7 : « Schön war, das ich dir weihte », dans l'*op. 105*, les numéros 1 : « Wie Melodien zieht es mir, » 2 : « Immer leiser wird mein Schlummer », et 4 : *Auf dem Kirchhofe*; dans l'*op. 106*, le n° 5 : *Ein Wanderer*, dans l'*op. 107*, le n° 5 : *Mädchenlied*.

Les *Quatre chants sérieux* (1896) sont d'amères méditations sur la mort. La résignation d'une âme courageuse ne s'y éclaire d'aucun espoir vraiment consolant. Pages de morne tristesse où s'exprime à plein tout un côté de l'âme de

1 A quarante ans la montagne est gravie. Nous nous arrêtons pour regarder en arrière, et nous voyons là bas la tranquillité de notre enfance, et le clair bonheur de notre jeunesse.

Regarde encore une fois, et maintenant, raffermi, lève ton bâton pour un nouveau voyage. Un large plateau s'élève devant toi; ce n'est pas ici, c'est là-bas qu'il s'incline.

Tu n'as plus à souffler en montant : sur le terrain uni tu marches sans effort : bientôt, insensiblement, le sol avec toi penchera et, avant même que tu y songes, tu seras au port.

Brahms. Le langage en est malheureusement un peu convenu et nous regrettons ces formes empruntées aux anciens auteurs d'oratorios, ces mélodies qui ressemblent à des lieux communs classiques, ce parti pris d'archaïsme dans le contrepoint et l'harmonie. La sincérité du sentiment transparaît difficilement à travers cette rhétorique de la désolation religieuse. Encore une fois la science de Brahms fait tort à son art.

* * *

Nous ne pouvons songer à parler ici en détail de tous les chants que Brahms a composés pour plusieurs voix avec ou sans accompagnement[1]. Mais nous ne saurions nous dispenser d'indiquer que Brahms est un des très rares musiciens modernes qui aient manié avec bonheur le quatuor vocal.

Il en a écrit de charmants, notamment, ceux de l'*op. 112*, tour à tour dans sa manière mélancolique, mystérieuse et tendre, et puis

1. Sa fameuse *Sérénade inutile* fut d'abord écrite pour deux voix ; et, dans la seconde moitié du morceau, il y a un effet de canon tout à fait amusant. (Le texte est emprunté à Forster (1549) II, 34, et à Orlando di Lasso, Newe Teutsche Liedlein, Nürnberg, 1567.)

dans le style des tziganes. Les plus populaires de tous sont ceux des deux recueils de *Liebeslieder* (Chansons d'amour) sur des paroles tirées de la *Polydora* de Daumer[1]. Le premier cahier de ces valses pour piano à quatre mains et quatuor vocal solo, *op. 52* (1869), avait été précédé d'une suite de valses pour piano à quatre mains, sans voix, *op. 39* (1867). C'est à propos de ce premier essai de Brahms dans un genre si nouveau pour lui, que Hanslick écrivait : « Des valses de Brahms! Voilà deux mots qui semblent étonnés de se rencontrer sur une couverture. Le sérieux, le taciturne Brahms, l'Allemand du Nord, le protestant, l'homme qui déteste le monde, écrit des valses! Un mot résoud l'énigme : Vienne! Dans la ville impériale Beethoven apprit, non point à danser, mais à écrire des danses; Schumann y conçut son *Carnaval*; Bach lui même s'y serait peut-être laissé entraîner au péché du ländler. Ainsi les valses de Brahms sont le fruit de son séjour à Vienne et, à vrai dire, l'un des plus délicieux... Pour qui prend intérêt au développement de ce talent probe et profond, mais enfermé jusqu'ici

1. Traductions et imitations de chansons populaires russes et polonaises.
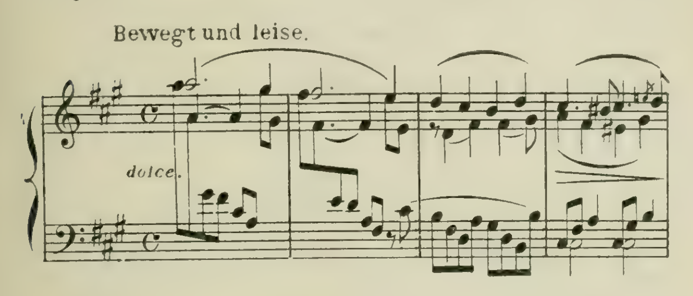
dans un domaine un peu étroit, les *Valses* apparaîtront comme l'heureux signe d'un rajeunissement et d'un renouvellement de l'inspiration, et comme un retour à la poétique de Haydn, de Mozart et de Schubert. »

*
* *

Si l'on veut, après avoir parcouru cet ensemble considérable de lieds, qu'a composés Brahms, en résumer l'impression dominante, on ne peut mieux faire que de s'adresser à l'auteur lui-même. Il s'est admirablement défini poétiquement et musicalement, dans un lied intitulé *Meine Lieder* (Mes chansons) *op. 106*, nº 4 : « Quand mon âme commence à résonner, lorsqu'elle délie les ailes des mélodies, alors se lèvent et planent devant moi les pâles visions de bonheurs jamais oubliés, et les ombres des cyprès. Sombre est le son de mes chants. »

Wenn mein Herz beginnt zu klingen
Und den Tönen löst die Schwingen,
Schweben vor mir her und wieder
Bleiche Wonnen, unvergessen
Und die Schatten von Cypressen.
Dunkel klingen meine Lieder.

Et, sur ce texte d'Adolf Frey, Brahms a écrit une musique fine, tendre, délicatement nuancée, d'un grand charme nostalgique et d'un art très savant et très subtil sous son apparente simplicité.




## LA MUSIQUE D'ORCHESTRE

En janvier 1854, Schumann écrivait à Joachim : « Eh bien, où donc est Johannès? Est-il près de vous? Plane-t-il très haut dans les airs? Ou bien s'attarde-t-il à cueillir des fleurs? Ne fait-il encore sonner ni timbales, ni trompettes? Qu'il se souvienne des débuts des symphonies de Beethoven. Qu'il cherche à faire quelque chose de semblable. Commencer est le principal; quand on a commencé, la fin se présente d'elle-même. »

Brahms ne suivit que beaucoup plus tard le

conseil de Schumann. Il avait quarante-quatre ans lorsqu'il écrivit sa première symphonie, ou du moins lorsqu'il la fit connaître (1877).

Il n'osa même pas aborder de front les difficultés d'un genre dans lequel il avait tant tardé à risquer ses premiers essais, — et pour lequel il se sentait mal doué : car il n'avait pas l'instinct de l'instrumentation; ses tâtonnements à cet égard sont significatifs; on en peut suivre la trace dans sa correspondance. — Il voulut d'abord tenter une expérience qui lui permît de prendre pied sans trop de crainte sur ce terrain nouveau; et c'est ainsi que ses *Variations pour orchestre sur un thème de Haydn, op. 56*[a] (1874), servirent de prélude ou d'exercice préparatoire à ses quatre symphonies[1].

Le thème varié ici par Brahms, connu sous le nom de *Choral de Saint-Antoine*, est emprunté à un divertissement de Haydn pour instruments à vents.

Il se présente d'abord dans toute sa simplicité, sa naïveté, avec une instrumentation rap-

1. Pour être complet, il faudrait mentionner aussi les deux *Sérénades* op. 11 et op. 16 (1860). Brahms s'y tient encore tout près de ses modèles classiques : il en reproduit presque textuellement les idées mélodiques.

pelant celle de Haydn, puisque seules, parmi les instruments à cordes, les contrebasses y paraissent avec leurs pizzicati doublant la partie de contrebasson. La mélodie a un caractère nettement populaire qu'accentue la division par cinq mesures des premiers membres de phrase.

Les variations sont conçues selon le procédé de la « grande variation » beethovénienne. « Le thème, comme disait Bülow, n'a pas beaucoup plus d'importance que le titre d'un livre par rapport au livre lui-même. »

Très ingénieusement, dans la première variation, Brahms tire des dernières notes du thème (le *si* bémol cinq fois répété) un curieux effet de cloches. Dans les variations suivantes, il montre en même temps qu'une grande habileté de contrapuntiste, la délicate souplesse de son invention poétique. Ce sont autant de figures différentes qui s'offrent à nous, chacune très nettement caractérisée par le choix d'un rythme, d'un contour mélodique ou d'une tonalité : la seconde vive et spirituelle, la troisième aimable et gracieuse, la quatrième plus sérieuse (soli de hautbois et de cor) ; la cinquième tout à fait piquante avec son amusant mélange de 6/8 et de 3/4 ; la sixième énergique, puissante ; la sep-

tième, délicieuse sicilienne; la huitième, fluide comme une danse d'ombre, dans la manière si particulière à Brahms de ses scherzos mineurs. Un final sévère sur une « basse obstinée » donne à l'œuvre une large conclusion.

Les *Variations* ne furent qu'un prélude. Il était autrement grave d'écrire des symphonies. Quelle entreprise! Rajeunir une forme déjà vieillie, abandonnée déjà par beaucoup de musiciens pour le « poème symphonique! » Remonter le courant si violent du romantisme, faire obstacle aux idées répandues dans le public par Liszt et par Wagner! Se présenter comme le continuateur de Beethoven, du Beethoven d'avant la « Neuvième! » Et Beethoven avait imprimé si profondément à la symphonie le caractère de son génie que le nom de ce genre musical n'était plus seulement celui d'un procédé de composition, mais qu'il éveillait en même temps dans l'esprit l'idée d'un certain contenu expressif, d'une certaine profondeur d'émotion, d'une certaine grandeur épique, d'un certain héroïsme d'âme dont, à tout prix, le compositeur devait se montrer capable. Impossible de revenir, par delà Beethoven, à la symphonie de Haydn et de Mozart.

Brahms allait-il suffire à pareille tâche?

En tout cas il en comprit toute l'étendue. Il eut la vision très nette du but à atteindre et c'est pourquoi il hésita si longtemps à risquer une première épreuve.

Cette hésitation même prouve qu'il ne se sentait point né pour la symphonie, qu'une nécessité invincible ne le portait pas à composer pour l'orchestre. Son invention et son écriture sont par nature abstraites, c'est-à-dire qu'elle n'ont qu'une liaison accidentelle, non essentielle, avec l'instrumentation. Aucun compositeur n'a plus varié les destinations de ses œuvres : le quintette en *fa* mineur fut d'abord une sonate pour deux pianos ; le concerto en *ré* mineur devait être une symphonie, puis devint une sonate pour piano à quatre mains, avant de prendre son aspect définitif. En général les thèmes de Brahms ne naissent pas inséparables du timbre d'un instrument déterminé ; et voilà qui n'est pas d'un symphoniste.

Et puis, malgré le zèle de ses admirateurs à prouver le contraire, nous ne croyons pas que Brahms portât en lui la richesse et la variété des grandes passions nécessaires à soutenir son inspiration, dans des ouvrages qu'il voulait rendre

comparables à ceux de Beethoven. Ici plus que partout ailleurs Brahms sortira du domaine étroit où il est vraiment original. Il n'a rien d'un héros, ni d'un martyr. Son âme n'est point torturée. Le sublime lui manque. Les sentiments qu'il voudra exprimer dans ses symphonies, il ne les éprouve pas profondément; il les comprend par sympathie, mais ils ne lui sont pas naturels, familiers; ce ne sont pour lui que des possibilités, non la réalité de tous les jours, non la trame de sa propre vie, son bonheur ou son malheur de tous les instants.

On ne s'étonnera donc pas que nous considérions les symphonies de Brahms comme la partie la moins intéressante de son œuvre. Si parfois elles renferment des pages dignes d'attention, c'est que, pour un moment, l'auteur aura échappé exceptionnellement aux obligations qu'il s'était prescrites en concevant le dessein gigantesque d'écrire des symphonies beethovéniennes... Ambition démesurée, mais qui lui était imposée par son milieu, et à laquelle il ne pouvait renoncer, sans tromper l'attente du public.

La *première Symphonie*, en *ut* mineur, *op. 68* (1877) eut le mérite de déterminer la conversion

de Hans de Bülow ; c'est lui-même qui le déclare. Et l'on sait combien, jusque-là, Bülow s'était montré peu favorable à Brahms ! Cherchait-il un apostolat? Eprouvait-il le besoin de substituer dans son cœur d'artiste un nouveau culte à celui de Wagner, avec lequel il avait rompu depuis neuf ans déjà? Toujours est-il que désormais Bülow sera le plus fidèle soutien de la cause de Brahms.

Mais il nous paraît bien difficile d'expliquer son subit enthousiasme par des motifs d'ordre purement artistique, lorsque nous considérons la symphonie en *ut* mineur, avec ce premier mouvement qui s'efforce en vain au pathétique, cet Andante qui fait appel à tous les moyens d'une creuse rhétorique, et ce final dont le thème principal accuse si effrontément sa parenté avec celui de l'*Ode à la joie* qu'on finit par en éprouver une véritable gène et comme une sorte de honte. Un seul morceau est digne de Brahms : le *poco Allegretto* qui tient lieu de Scherzo, charmante fantaisie pleine de bonhomie et d'humour.

Les fanatiques admirateurs de Brahms trouvent généralement que la *deuxième Symphonie* en *ré* majeur, *op.* 73 (1878) est bien loin d'at-

teindre à la profondeur de pensée et à la puissance d'expression de la première. Nous ne serons point de leur avis. Cette seconde symphonie nous plaît infiniment plus que la première, justement parce que l'auteur n'y a point cherché à hausser le ton, à enfler la voix au delà de ses forces.

Le premier morceau, d'allure toute pastorale, expose des idées d'une heureuse simplicité (le second motif surtout est exquis), mais empêtrées dans une orchestration trop compacte et alourdies par un développement scolastique. L'*Adagio*, qui fait penser à Schumann, varie de fort agréable façon un thème touchant et noble, qui sonne malheureusement un peu gros à l'orchestre. L'*Allegretto* est certainement, cette fois encore, la pièce la plus réussie de la symphonie : c'est une sorte de danse lente, coupée par deux fois de « trios » rapides, dont le premier bâti sur une transformation du thème principal. Ici Brahms renouvelle l'esprit de l'ancien menuet en y introduisant quelque chose de la grâce languissante et de la finesse nerveuse des danses tziganes. Dans le *Finale*, malgré de jolis détails, l'imitation des modèles classiques joue un rôle trop important.

Dans son ensemble et malgré ses défauts, la deuxième symphonie laisse une impression de fraîcheur, d'aisance, de spontanéité que ne donnait pas la première. Les Viennois ne s'y trompèrent point : ils la trouvèrent plus aimable et plus engageante que sa devancière, et toujours ils marquèrent leur prédilection pour cette œuvre qu'on a d'ailleurs surnommée la « symphonie viennoise », — « image fidèle de la fraîche et saine vie qu'on ne peut mener que dans la belle ville du Danube ». Mais, en dehors de Vienne, la symphonie en *ré* majeur n'obtint pas dans les pays allemands un réel succès. A Leipzig notamment elle fut jugée très sévèrement. On vit bien tout de suite que cette fois Brahms n'avait plus tant songé à imiter Beethoven et, loin de lui en savoir gré, on lui en fit un reproche. L'un des critiques, qui lui étaient d'ordinaire le plus favorables, écrivit : « Les Viennois se montrent beaucoup moins exigeants que nous. Nous demandons à Brahms plus que de la *jolie*, de la *très jolie* musique, lorsqu'il se produit devant nous comme symphoniste. Non pas que nous ne voulions de lui rien d'aimable, ou que nous dédaignions les tableaux de la vie réelle qu'il pourra nous présenter, mais nous

attendons toujours de lui quelque chose de génial, quoi que ce soit, de sa propre façon ou à la manière de Beethoven. »

Et voilà Brahms obligé, bon gré, mal gré, de se montrer héroïque et de refaire du Beethoven.

Dans la *troisième Symphonie* en *fa* majeur, *op. 90* (1884) « éclate, dit M. Reimann, la joie passionnée de l'artiste, qui, dans la pleine conscience de sa force et de son activité créatrice, découvre au monde les riches trésors de son génie ». Hanslick appelait cette symphonie « l'Héroïque de Brahms », « die Brahmssche Eroica ».

Le début de la première partie veut en effet être emporté, généreux, exubérant. L'élan est vite brisé ; l'effort se sent dès la quinzième mesure. Une transition traînante conduit alors à un second thème dont le caractère simplement gracieux se lie mal aux impressions initiales. L'*Andante* est une sorte de berceuse ou de conte pour les enfants, aimable, mais sans particulière originalité. Weingartner jugeait un peu sévèrement l'*Allegretto* quand il le comparait « aux plus faibles *Romances sans paroles* de Mendelssohn ». Il faut avouer cependant que le senti-
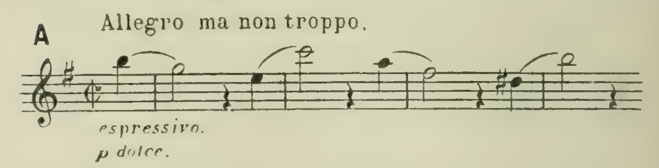
ment en est un peu mièvre; c'est le morceau « à effet » de la symphonie. Le *Finale* est encore du Mendelssohn, avec plus de science mais autant de mollesse dans la ligne mélodique et dans l'accent pathétique.

Et voici maintenant la *quatrième Symphonie*, celle dont on a voulu faire l'un des plus significatifs monuments de l'art de Brahms.

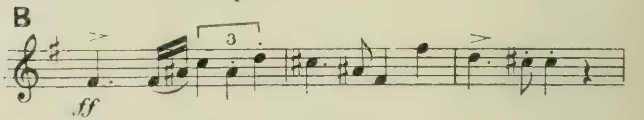
Elle fut achevée dans l'été de 1885. Le manuscrit en faillit disparaître dans un commencement d'incendie qui se déclara dans la demeure du compositeur. Des amis survenus à la hâte sauvèrent les précieux papiers. En octobre 1885, Brahms porta sa nouvelle œuvre à Hans de Bülow, qui la mit immédiatement à l'étude. La répétition générale eut lieu devant trois auditeurs : le landgrave de Hesse, Richard Strauss et le pianiste Frédéric Lamond. L'auteur redoutait fort l'accueil que le public ferait à un ouvrage dont il ne se dissimulait pas le caractère très austère. Or, le 25 octobre 1885, la première audition déchaîna des transports d'enthousiasme; le troisième mouvement fut bissé, et l'exécution se termina au milieu des acclamations générales. Il est vrai qne le concert avait lieu à Meiningen, c'est-à-dire dans le sanctuaire

depuis longtemps consacré au culte de Brahms.

Le premier mouvement de la quatrième symphonie porte l'indication *Allegro ma non troppo*, dont il faudrait souligner le *non troppo*, selon la juste remarque de Hugo Riemann. *Non allegro* eût été plus exact. Un thème en *mi* mineur (tonalité élégiaque), coupé de soupirs outes les deux notes (rythme fréquent chez Brahms) pleure comme une prière sans espoir que rediront bientôt, en octaves brisées, alternativement les premiers et les seconds violons.




Un motif de fanfare, introduit par les « bois » et les cors, interrompt ces premières impressions mélancoliques,




et amène aux violoncelles une large cantilène apaisée :



Mais une phrase en valeurs pointées, issue du motif B, semble ramener bientôt l'inquiétude qui va dominer dans le développement de cette première partie.

Le second mouvement est un *Andante moderato* en *mi* majeur dont le motif principal est exposé dès le début à découvert par deux cors et quelques « bois ». Puis le motif se développe et donne lieu à une mélodie chantée par la clarinette sur un accompagnement auquel l'introduction du *ré* bécarre et du *do* bécarre donne une couleur archaïque. Un second thème, contrepointé par les violons, paraît au violoncelle et la double exposition de ces deux idées, avec la transition nécessaire et une courte coda, constitue toute la matière de ce deuxième morceau.

Le troisième mouvement est un *Scherzo* à deux temps qui débute par un *tutti* exposant un motif de joie robuste en *ut* majeur. Une seconde phrase aimable, à l'allure simplette de chanson populaire, dans les teintes douces, fera contraste avec cette première explosion de franche gaieté. Quelques fragments de thèmes du premier mouvement viendront se mêler au développement, et une transformation rythmique de la seconde idée du scherzo rappellera en

même temps le motif B du premier mouvement.

Le *Finale* est une chaconne avec trente-deux variations. On sait que la chaconne, peu différente de la passacaille, est une ancienne danse dont la forme musicale servit de cadre à une foule de pièces instrumentales : c'est une suite de variations sur une « basse contrainte » de huit mesures au plus, à trois temps et d'un mouvement lent. Tout le monde a dans la mémoire la fameuse chaconne de J.-S. Bach pour violon seul (sonate en *ré* mineur). Brahms modifie quelque peu pour son usage les règles traditionnelles de la chaconne : il ne s'astreindra point à l'usage perpétuel d'une basse obstinée, mais un motif de huit notes exposé d'abord comme partie mélodique lui fournira tantôt le thème de ses variations sur des basses libres, tantôt l'appui d'une basse contrainte pour de libres inventions mélodiques. Le mouvement indiqué : *Allegro energico appassionato* 3/4, n'est pas celui de la vraie chaconne. Le caractère de la vieille danse ne se retrouve que dans la onzième et la douzième variation et surtout dans la treizième, où le rythme est mieux marqué et où l'emploi d'accords de trombones et de bassons, accompagnés de légers arpèges des violoncelles et des altos, rappelle d'anciennes

instrumentations. Ce dernier morceau témoigne de la prédilection de Brahms pour les formes primitives de la musique d'orchestre et lui donne l'occasion de déployer toute sa virtuosité de polyphoniste.

Si, après l'avoir analysée, nous considérons cette quatrième symphonie dans son ensemble, si nous laissons de côté les ingéniosités de détail, les habiletés de réalisation harmonique ou contrapuntique et les artifices de développement, que reste-t-il, en fin de compte, qui révèle une émotion sincère et originale ? Une phrase, une seule phrase, celle du début du premier morceau, désenchantée, d'une tristesse sans violence, toute en demi-teinte, en grisaille : Brahms seul a pu l'inventer. Tout le reste pourrait, à la rigueur, être signé d'un autre nom ou, du moins, ne porte la marque de son auteur que dans les procédés de l'écriture.

Pourquoi Brahms a-t-il cru devoir sortir du domaine de la musique de chambre, qui lui convenait si parfaitement, pour entrer un jour dans celui de la symphonie ? Il s'est fait ainsi le plus grand tort. La majorité du public, qui ne va qu'aux concerts d'orchestre, ne connaît Brahms

que par la partie la plus négligeable de son œuvre.

Brahms aurait pu, sans doute, rester égal à lui-même sur ce terrain nouveau, mais à la condition de renoncer à imiter les classiques, et surtout Beethoven. Il aurait dû suivre certaines indications de Schubert et de Schumann, et se laisser aller à son propre penchant. Peut-être aurait-il été amené ainsi à créer la symphonie intime et familière. De la tendresse, un peu de rêve, du charme et du mystère, de petits tableaux ingénus, quelques contes mélancoliques, voilà la matière de courts poèmes qu'il était facile de faire tenir dans le cadre de la symphonie, sans grand éclat, sans grand bruit. Mais pourquoi l'orchestre serait-il toujours tapageur et n'exprimerait-il que des passions violentes ?

Quelles pages exquises Brahms aurait pu écrire s'il s'était toujours maintenu, même en composant des symphonies, dans l'ordre des sentiments que traduisent à merveille la première et la seconde sonate pour violon !

Et alors il en serait venu sans doute à employer les instruments de l'orchestre tout autrement que Beethoven, non plus par masses, mais, comme dans les ensembles de musique de

chambre, en traitant chacun d'eux en soliste.

Entraîné par de trop vastes ambitions, il a fait fausse route. L'idéal nouveau, qu'il pouvait si facilement atteindre, il ne l'a même point conçu, et, s'il l'a parfois approché [1], c'est sans dessein prémédité, au hasard de la rencontre. Il a passé à côté d'une invention qu'il aurait, à sa façon, admirablement réussie et que, dans un autre esprit, et avec la différence des techniques qu'entraîne la différence des temps, un Debussy réalise aujourd'hui dans ses merveilleux poèmes pour orchestre.

* * *

Outre ses quatre symphonies, Brahms a encore écrit pour l'orchestre deux ouvertures et quatre concertos.

L'*Ouverture tragique op. 81* (1881) est peu intéressante.

L'*Ouverture académique* (Akademische Fest-Ouverture) *op. 80* servit à Brahms de thèse de doctorat ou, du moins, il l'écrivit pour remercier l'Université de Breslau de lui avoir conféré

1. Nous faisons allusion à quelques passages de ses pièces légères, tenant lieu dans la symphonie de menuet ou de scherzo.

le titre de docteur en philosophie. La première exécution de cette œuvre eut lieu le 4 janvier 1881 à Breslau ; Brahms dirigeait l'orchestre. Au premier rang de l'assistance siégeaient le Recteur et le Sénat de l'Université, ainsi que les représentants de la Faculté de philosophie.

Des chansons d'étudiants forment la matière thématique dont le compositeur a tiré ses développements. C'est d'abord le lied : « Wir hatten gebaut ein stattliches Haus »[1], qui paraîtra, déformé (en *ut* mineur), au début de l'ouverture, mais reprendra plus loin son aspect original quand il éclatera aux trompettes (en *ut* majeur). C'est ensuite le lied du *Père de la Patrie :* « Hört', ich sing' das Lied der Lieder![2] » en *mi* majeur. Puis, tout d'un coup, de la façon la plus inattendue, intervient le motif de la chanson comique du Renard : « Was kommt dort von der Höh'? »[3] exposé par deux bassons sur les pizzicati railleurs des altos et des violoncelles. Enfin le *Gaudeamus* donne lieu à une conclusion brillante et solennelle.

Il était de circonstance, en écrivant cette

1. « Nous avions construit une magnifique demeure. »
2. « Ecoutez, je chante le lied des lieds. »
3. « Qu'est-ce qui vient de là-haut ? »

ouverture « doctorale », de se conformer aux règles scolastiques les plus sévères. Brahms n'a point manqué cette occasion de faire valoir son talent de contrapuntiste. On se tromperait d'ailleurs, il me semble, sur ses véritables intentions, si l'on ne découvrait ici une part d'ironie dans l'emploi qu'il fait des procédés les plus savants et du style le plus « académique » pour développer de simples chansons d'étudiants.

*
* *

En 1854, sous l'impression de la tragique folie de Schumann, Brahms s'était mis à la composition d'une symphonie, dont il pensa faire ensuite une sonate à quatre mains, qui devint enfin le Concerto en *ré* mineur.

La première exécution du *Concerto* en *ré* mineur pour piano, *op. 15*, eut lieu le 22 janvier 1859 à Hanovre, sous la direction de Joachim. Quelques jours après, le 27 janvier 1859, il figurait au programme d'un concert du Gewandhaus à Leipzig. L'œuvre nouvelle ne fut pas comprise. Elle déroutait toutes les habitudes du public. Un concerto ne devait présenter que de ces idées joyeuses et brillantes, ou encore pas-

sionnées et héroïques qui, d'une façon ou de l'autre, inclinent l'âme de l'auditeur vers une conception optimiste de l'existence. Mais non! Brahms n'avait conçu son concerto ni comme un simple prétexte à virtuosité, ni comme une occasion de plaire, de séduire à tout prix. Il y avait sincèrement exprimé le côté sérieux, sévère de sa nature. Il avait écrit un Concerto triste, où il faut chercher le reflet des poignantes émotions par lesquelles venait de passer l'auteur quand il en eut la première idée.

Le thème du début, en *ré* mineur, est vraiment d'un caractère désespéré. Le second thème, en *fa* majeur, voudrait être consolateur, mais l'apaisement qu'il révèle est encore voilé de tant de mélancolie!

Le deuxième mouvement, d'une allure si grave, si pensive, marque sans doute de la résignation, mais sans foi, sans espérance, — malgré l'épigraphe qu'il portait sur l'exemplaire donné à Joachim : « Benedictus qui venit in nomine Domini ».

Le final est un rondo en *ré* mineur, dont la gaieté se mêle de bien des amertumes.

Voilà une œuvre qui peut fatiguer par sa monotonie, mais dont on aurait tort de mécon-

naître la beauté. Il faut la placer à côté du Trio en *si* majeur comme une des plus nobles productions du « jeune Brahms » à bien des égards différent de l'autre, cherchant encore sa voie et se laissant encore aller sans contrainte aux effusions d'un cœur très romantique qu'il allait bientôt vouloir assagir.

Le *Concerto pour violon, op. 77* (1879), dédié à Joseph Joachim, bien plus connu en France que le Concerto en *ré* mineur pour piano, ne nous offre plus les mêmes éléments d'intérêt. Il vaut surtout par la tenue, par la solidité du développement et aussi par la variété des traits offerts à la virtuosité du violoniste. Musique estimable, sans plus.

Dans le *deuxième Concerto pour piano* en *si* bémol, *op. 83* (1882) dédié « à son fidèle ami et maître Marxsen » on remarquera surtout un Andante où le violoncelle solo chante une large cantilène à 3/2 sur un basse à 6/4 dans un sentiment de sérénité un peu désabusée tout à fait personnel à Brahms. C'est une fort belle page.

En composant le *double Concerto*, *op. 102*, pour violon et violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, Brahms cherche peut-être à renouer une ancienne tradition.

A la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, il était de règle que tout concerto fût écrit pour un groupe de solistes, ou *Concertino*, distinct du reste des exécutants, ou *Concerto grosso*. Les solistes, d'ordinaire au nombre de deux ou de trois, avaient un rôle moins « en dehors » que dans nos concertos modernes et c'était le plus souvent dans le style polyphonique qu'ils dialoguaient avec l'orchestre : dialogue de deux chœurs inégaux et non de deux voix. Ce genre musical fut alors illustré par Stradella, Torelli, Corelli, Hændel et Bach, pour ne citer que quelques grands noms. Les concertos de Bach pour deux et trois claviers, pour deux violons, pour flûte, violon et clavier, sont justement célèbres.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle le concerto change de caractère. Le style monodique y domine ; c'est une œuvre écrite dans une forme voisine de celle de la sonate ou de la symphonie, pour un instrument soliste accompagné par l'orchestre. Ce qui était autrefois la règle devient l'exception : on n'écrit plus que rarement des concertos pour plusieurs solistes. Les concertos de Mozart pour violon et alto, pour deux et trois pianos, le concerto de Beethoven pour

piano, violon et violoncelle sont les exemples importants à signaler dans cet ordre d'idées.

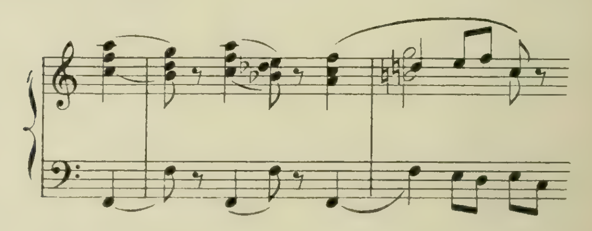
Et l'on comprend aisément les raisons de cet abandon du double et du triple concerto. La pluralité des solistes ne s'accommodait que du style polyphonique désormais délaissé, ou du moins peu usité, surtout dans des œuvres destinées à faire briller la virtuosité d'un exécutant. D'autre part, l'orchestre augmentant sans cesse de puissance, il devenait de plus en plus difficile d'opposer, comme autrefois, dans des alternatives symétriques, la maigre sonorité d'un *Concertino* à celle des *tutti*. Enfin si le soliste unique arrivait sans peine à dominer un léger accompagnement d'orchestre, les parties différentes de deux ou trois solistes risquaient de se noyer en une grisaille confuse dès que l'orchestre moderne intervenait, si discrètement que ce fût, pour les soutenir.

Les tentatives de Mozart, de Beethoven, de Spohr et de quelques autres pour restaurer le double et le triple concerto restèrent donc isolées et sans grand succès.

Brahms voulut essayer à son tour de vaincre les obstacles dont ses prédécesseurs n'avaient pas toujours triomphé. La tâche lui était facilitée

jusqu'à un certain point par l'évolution même de la symphonie. Depuis Beethoven, en effet, la polyphonie y reprenait, à côté de la monodie, une place plus considérable. Brahms écrivit donc un concerto, — qui est plutôt une symphonie avec deux instruments solistes, — où l'intérêt du développement musical passe bien avant celui des effets de virtuosité, et où la trame serrée d'un tissu souvent polyphonique admet et justifie dans une certaine mesure la dualité des solistes.

Cette œuvre renferme de grandes beautés. La teinte générale en est mélancolique et tendre. Brahms ne s'y efforce pas vainement à des tours de pensée qui lui soient étrangers. Dès le début du premier *Allegro* un thème en *la* mineur exprime, très simplement, sans éclats inutiles, l'amertume d'une âme désabusée. Un second thème inquiet en *fa* majeur nous conduit à une troisième idée :



dont l'accentuation sur les temps faibles et l'indécision harmonique donnent l'impression plaintive d'une vive douleur qui cherche à s'atténuer dans le rêve.

L'*Andante* est construit sur une phrase de lied, d'allure populaire, charmante en sa naïveté, avec un « milieu » d'une tranquillité idyllique.

Le *Finale* oppose à un thème ironique en *la* mineur une joyeuse chanson en *ut* majeur d'un dessin très franc, d'un rythme assez lourd, assez « paysan », dont la bonne humeur un peu grosse n'arrive pas à chasser les tristes rêveries de l'auteur. Après un effort pour reprendre courage, qui se traduit dans un thème de marche énergique et bruyant, il retombe dans le vague de ses sombres imaginations et nous retrouvons ici, sur des syncopes de la basse, des harmonies incertaines présentées sur un rythme hésitant qui nous rappellent un passage du quatuor à cordes en *ré* majeur.

Le dernier des concertos de Brahms est le digne pendant du premier. Il a le même charme et la même sincérité. C'est le même cœur tourmenté de visions désolantes, mais qui maintenant a perdu de sa jeunesse, de son ardeur, et qui se résigne.

Il est remarquable que Brahms se soit plus véritablement exprimé dans ses concertos que dans ses symphonies. Sans doute, en écrivant pour des solistes, il fut amené à user d'un autre style, plus voisin de celui de la musique de chambre. Il composa ainsi des ouvrages dont on méconnaîtrait la véritable nature si on ne les considérait surtout comme les manifestations d'un art intime et confidentiel, — le seul dont l'auteur des sonates pour violon fût réellement capable.

## LES COMPOSITIONS POUR CHANT ET ORCHESTRE

Ne nous attendons point à trouver dans les grandes compositions de Brahms pour chant et orchestre la meilleure part de sa production artistique. Là, plus encore que dans la symphonie, il se sentira mal à l'aise. Il sera gêné par la nécessité de sortir de son rêve, d'extérioriser son émotion, de traduire la vie sous ses aspects multiples, parfois de prêter à des personnages souvent trop différents de lui-même des passions qu'il n'éprouve point, de se rapprocher plus ou moins des conditions du drame,

pour lequel il n'était point fait. Car il n'est guère d'oratorio ou de cantate qui puisse conserver longtemps un caractère purement lyrique. Des accents dramatiques un peu marqués sont nécessaires pour relever l'attention d'une foule assemblée dans une vaste salle de concerts, où les intentions fines, où les nuances de détail se perdent trop aisément, où les moyens monotones d'une expression purement subjective lassent vite un public plus facilement distrait par ses propres mouvements, puisqu'il est plus nombreux, et moins sûrement retenu par l'action qu'exercent sur lui les interprètes, du moment qu'il ne les voit et ne les entend que de loin.

Brahms n'est point l'homme des grands espaces.

Cependant il faut bien reconnaître que le *Requiem allemand* contribua plus qu'aucun autre de ses ouvrages à établir sa renommée et la plupart des critiques le considèrent comme une de ses œuvres capitales.

Ce *Requiem* n'a rien de commun avec le *Requiem* liturgique de l'église catholique. C'est une cantate funèbre composée sur des paroles en langue allemande empruntées par Brahms lui-même au texte de la Bible.

Une exécution des trois premiers morceaux eut lieu à Vienne en novembre 1867 sous la direction de Herbeck. La première audition intégrale fut donnée le 10 avril 1868 à la cathédrale de Brême, sous la direction de l'auteur. Le *Requiem* ne se composait alors que de six morceaux. Entre le quatrième et le cinquième, M^me^ Joachim chanta l'air du *Messie :* « Ich weiss dass mein Erlöser lebt », et Joachim joua l'*Abendlied* de Schumann. C'est à cette même place que Brahms devait intercaler plus tard dans son œuvre un air de soprano.

Le succès fut considérable. Le *Requiem* fut donné de nouveau à Brême le 28 avril de la même année, puis en 1869 à Bâle, Leipzig, Hambourg, Carlsruhe, Zurich, Munster, en 1872 à Berlin, en 1873 à Londres, en 1874 à Halle et à Königsberg.

Le *Requiem allemand*, sous sa forme définitive, se divise en sept parties.

La première commente cette parole : « Heureux ceux qui souffrent ». Altos, violoncelles, contrebasses : pas de violons. Des lignes très simples. Des teintes très douces. Quelques crescendos peu marqués.

La deuxième partie débute par une sorte de

marche funèbre, à trois temps, sur laquelle se pose un choral en unisson : « Car toute chair est comme l'herbe, et toute gloire humaine est comme l'humble fleur de l'herbe. » Puis vient un chœur à quatre parties : « Soyez patients, chers frères », suivi d'une reprise de la marche. Ici une entrée des trombones qui prépare et accompagne la solennelle affirmation du chœur : « Mais la parole du Seigneur demeure éternellement ». Alors la Rédemption des pécheurs est proclamée dans une brillante péroraison, qui s'achève en un diminuendo annonciateur de la sereine béatitude des élus.

La troisième partie commence par une phrase désolée du baryton solo : « Dieu, enseigne-moi que ma vie aura un terme », reprise par le chœur. La plainte du soliste devient plus douloureuse sur les mots : « Ah ! tous les hommes sont pur néant ! » La confiance revient avec la parole : « J'espère en toi », et s'exprime dans une large conclusion fuguée.

Dans la quatrième partie s'élève un tendre chant pour célébrer « le charme des demeures du seigneur Sabaoth » !

La cinquième partie est la pièce additionnelle que nous signalions plus haut et qui fut compo-

sée après coup. L'auteur commente la parole : « Vous avez maintenant de la tristesse ; ... je veux vous consoler, comme une mère console son enfant. » Page toute de douceur, confiée au soprano solo, avec répliques du chœur.

Dans la sixième partie l'hésitation entre le majeur et le mineur symbolise tout d'abord l'inquiétude de l'âme en quête d'immortalité : « Car nous n'avons ici-bas aucun établissement durable. » Une voix secourable se fait alors entendre (baryton solo), et annonce le mystère de la Résurrection universelle. Explosion de joie, qui se solennise bientôt en une large fugue sur les paroles : « Seigneur, tu es digne de posséder l'honneur, la gloire et la force, car tu as créé toutes choses. »

L'œuvre se termine par une méditation sur ce texte : « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! » La foi s'y repose dans la sérénité de ses convictions.

Hanslick estimait que depuis la messe en *si* mineur de Bach et la messe solennelle de Beethoven on n'avait rien écrit qui puisse être comparé au *Requiem allemand*, et M. Reimann n'hésite pas à affirmer qu'en composant cet

ouvrage Brahms s'est placé parmi les plus grands maîtres de tous les temps.

Ce sont là des appréciations qui nous paraissent singulièrement exagérées. Certes nous ne songeons point à nier ni l'élévation de pensée ni la parfaite maîtrise de l'artiste qui écrivit le *Requiem allemand*. Mais devons-nous admirer dans cet ouvrage un des plus grands chefs-d'œuvre dont s'honore l'humanité?

A vrai dire, nous ne serions pas même disposé à lui accorder un rang privilégié parmi les compositions de Brahms. Nous le mettrions plutôt au second plan comme une de ses productions les moins caractéristiques.

Le succès de cette cantate s'explique facilement, comme celui des oratorios de Mendelssohn. Ce succès est un peu analogue à celui du *Sigurd* de Reyer en France, avant que les drames de Wagner y fussent adoptés. Le *Requiem* de Brahms, c'est l'art sévère et archaïque de Hændel et de Bach mis à la portée du grand public par une modernisation très habile et qui laisse l'illusion du style ancien. C'est du Bach et du Hændel vulgarisé. *Sigurd* fut du Wagner simplifié et servit de transition entre le *Faust* de Gounod et *Lohengrin*. De même bien des Allemands n'al-

lèrent à la *Passion selon saint Mathieu* ou à *Judas Macchabée* que par l'intermédiaire d'*Elie* de Mendelssohn, ou du *Requiem* de Brahms, cependant qu'en France les oratorios de M. Saint-Saëns jouaient le rôle d'une transition toute semblable vers les œuvres d'un lointain passé.

Mais ce qui plut par-dessus tout aux contemporains de Brahms est justement fait pour nous éloigner d'une œuvre dont la fonction historique est périmée. A côté de *Siegfried* on peut difficilement écouter *Sigurd*. Que nous importe *Elie*, le *Requiem allemand*, ou le *Déluge*, quand nous avons la *Messe en si mineur* ou les *Passions* ?

Même ce parti pris, qui se manifeste à toutes les lignes du *Requiem*, d'exclure tout moyen musical d'apparence moderne, nous irrite. Ici Brahms se montre bien plus sévère à cet égard que dans ses symphonies. Il ne veut plus du tout être de son temps, du temps où Schumann, où Chopin, sans parler de Liszt ni de Wagner, avaient commencé de constituer un langage nouveau. Ce langage, auquel Brahms n'a jamais fait, il est vrai, de bien audacieux emprunts, il semble cette fois l'avoir complètement oublié ; il parle une langue morte, non pas même celle de Beethoven ou de Mozart, mais une langue

plus ancienne encore, celle des préclassiques, et souvent avec un souci de pureté, d'austérité, qui leur était inconnu. Vous chercherez en vain dans le *Requiem* une de ces successions d'accords, une de ces formules mélodiques ou rythmiques qui sont comme la propriété de Brahms, comme sa marque d'auteur, qui font l'originalité de ses meilleures compositions et qui les datent. Ce *Requiem* anachronique vise à l'impersonnalité, et, malgré la sincérité de l'auteur, il y atteint.

La cantate *Rinaldo, op. 50* (1869) est une œuvre encore beaucoup moins réussie que la précédente. Elle est à peu près contemporaine du *Requiem*. Brahms songeait alors à composer pour le théâtre. Il cherchait un livret et n'en trouvait pas qui le satisfît. Le *Rinaldo* lui tomba entre les mains : c'est un des plus médiocres poèmes de Goethe : il avait été écrit pour être mis en musique par le kapellmeister Winter et pour être chanté par le prince Frédéric de Gotha, qui possédait une agréable voix de ténor. Brahms pensait sans doute, en s'inspirant de ce texte, s'exercer au style dramatique. Cette épreuve ne nous laisse pas de regrets : il est heureux que Brahms n'ait jamais abordé l'opéra.

Nous savons, en tout cas, dans quel esprit il

aurait écrit pour le théâtre. Il trouvait inutile et même fâcheux et anti-artistique, de mettre en musique tout le poème d'un drame lyrique. Selon lui, la musique ne devait intervenir que dans les endroits « où elle aurait quelque chose à dire qui fût conforme à son essence ». Ainsi le librettiste gagnait plus d'espace et de liberté dans le développement du sujet, et le compositeur était assuré de ne jamais trahir les exigences de son art. Mais Brahms s'aperçut sans doute que la conception de l'opéra à laquelle il revenait avait pu plaire du temps de Mozart, mais perdait toute chance d'être acceptée après Wagner. C'est vraisemblablement pourquoi il ne se risqua jamais sur ce terrain dangereux. Il est vrai qu'en 1870, après avoir entendu les *Maîtres chanteurs*, il aurait dit : « Dans tout ce que j'entreprends je marche sur les talons de mes prédécesseurs, et ils me gênent ! Mais que m'importerait Wagner, s'il s'agissait de composer un opéra ? » N'empêche que quelques années plus tard, à quelqu'un qui lui demandait pourquoi il ne produisait rien pour la scène, il répondit : « A côté de Wagner, il n'y a rien à faire. »

Voici maintenant une œuvre de grande valeur, la *Rhapsodie op. 53* (1869) pour contralto

solo, chœur d'hommes et orchestre. Elle fut exécutée pour la première fois à Iéna le 3 mars 1870 avec le concours de M^me^ Viardot. On se souvient des circonstances pénibles que Brahms venait de traverser : la troisième fille de Clara Schumann, Julie, pour laquelle il avait éprouvé une très tendre sympathie et avec laquelle il avait rêvé de s'unir, s'était fiancée puis mariée avec un autre (22 septembre 1869). Quelques jours après, Clara Schumann reçut la *Rhapsodie*, et elle n'eut pas de doute sur les intentions de l'auteur : c'était son « Chant pour la fiancée ». — « Je ne peux comprendre cette œuvre autrement, disait-elle, que comme l'expression de sa grande douleur. »

La *Rhapsodie* est composée sur un texte poétique emprunté au *Voyage d'hiver dans le Harz* de Goethe et déjà mis autrefois en musique par J.-F. Reichardt (1752-1814).

Après avoir écrit *Werther* (1773-74) « pour se délivrer, au moins personnellement, d'une maladie de la sensibilité alors très répandue », Gœthe s'aperçut qu'il était mal compris et « qu'on le tenait justement pour favorable à cette exaltation du sentiment ». Il reçut une foule de lettres qui lui révélèrent ce qu'il considérait

comme une erreur du public ; et, notamment, il fut frappé par les confidences éloquentes et passionnées d'un jeune homme qui lui dévoilait les tourments de son âme romantique. Il voulut le connaître, et ce fut le premier motif de son voyage dans le Harz. Il partit de Weimar en grand secret. En chemin, il se fit appeler Weber, se donna pour un peintre. Il désirait ne pas laisser deviner tout de suite à son jeune ami que c'était Gœthe lui-même qui lui rendait visite ; et il ne pouvait se défendre d'un certain trouble en songeant qu'il allait rencontrer un homme ayant souffert de peines si pareilles aux siennes.

Le Harz attirait Gœthe pour d'autres raisons encore. Il n'était pas fâché d'en visiter les ruines, d'en étudier les particularités géologiques et de faire l'ascension du Brocken. Curiosités d'ordre à la fois scientifique et poétique.

Des souvenirs de jeunesse le hantèrent constamment pendant ce voyage. Le 9 décembre 1777 il écrivait à Charlotte von Stein : « Il y a juste neuf ans, j'étais bien malade, j'étais à la mort. Ma mère m'a raconté depuis qu'elle avait pris sa Bible, et qu'étant tombée sur ces mots : « On plantera des vignes sur la Montagne de

« Samarie, on les plantera et on se réjouira », elle fut consolée ».

Le *Voyage d'hiver dans le Harz* fait allusion à tous ces faits que nous rappelons brièvement ; il en rend l'écho dans la vive imagination du poète.

Les strophes V, VI et VII que Brahms a mises en musique se rapportent à l'impression que fit sur Gœthe son jeune ami Plessing. Le poète veut croire que le désespéré sera sauvé par un secours du Ciel, comme il le fut lui-même autrefois :

Aber abseits, wer ist's ?
Im Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträuche zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilt die Schmerzen
Dess, dem Balsam zu Gift ward ?
Der sich Menschenhass
Aus der Fülle der Liebe trank !
Erst verachtet, nun ein Verächter,
Zehrt er heimlich auf
Seinen eignen Wert
In ung'nügender Selbstsucht

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohr vernehmlich,
So erquicke sein Herz !
Öffne den umwölkten Blick
Über die tausend Quellen
Neben dem Durstenden
In der Wüste !

« A l'écart qui donc est là ? Sa trace se perd dans les broussailles ; derrière lui les branches se referment, l'herbe se redresse. Il disparaît dans la solitude.

« Ah ! qui guérira les douleurs de celui pour qui tout baume devient poison ? De celui qui de la plénitude même de son amour sentit naître sa haine des hommes ? D'abord méprisé, maintenant méprisant, il consume secrètement son être dans le culte décevant du Moi.

« S'il existe sur ta harpe, ô Père de tout amour, un son que puisse entendre son oreille, ah ! ranime son cœur ! Ouvre les yeux aveuglés de cet homme qui a soif aux milles sources qui jaillissent près de lui dans la solitude. »

Sur ce thème poétique Brahms a écrit une musique très simple, d'une mélancolie prenante, où s'exprime le sentiment profond de l'impuis-

sance humaine à vaincre la douleur. Ce n'est point un oratorio, ni une cantate, c'est un lied un peu développé avec accompagnement d'un chœur et de l'orchestre. Brahms se retrouve dans le domaine qui lui convient mieux que tout autre et qu'il avait à tort abandonné en écrivant le *Requiem*.

Parmi les compositions pour chant et orchestre nous nous contenterons de citer encore quelques chœurs accompagnés, le lied de la Destinée, *Schicksalslied op. 54* (1871), sur des vers de Friedrich Hölderlein, le lied triomphal, *Triumphlied op. 55* (1872), *Nänie, op. 82*, ode funèbre (sur un poème de Schiller) en souvenir du peintre Feuerbach, et le *Chant des Parques, op. 89* (1883) d'après un fragment de l'*Iphigénie* de Gœthe. Ce sont là des pages d'un art très noble et très achevé, mais vraiment bien froides.

---

# L'ARTISTE

Brahms passe pour un classique, pour un classique attardé. On lui reproche d'être classique à une époque où on ne l'est plus, où, du moins, ce sont les médiocres qui imitent Haydn, Mozart et Beethoven, où les musiciens les mieux doués cherchent à tout prix du nouveau, s'éloignent de l'idéal poursuivi par l'époque précédente, transforment à la fois les moyens et l'objet de l'expression musicale.

Non seulement, dit-on, Brahms est classique par sa langue choisie, sobre, scrupuleusement correcte, subtilement ingénieuse, par ses procédés de développement, par son souci d'une architecture simple et robuste, mais encore ses thèmes ressemblent, étrangement parfois, à ceux d'un Hændel ou d'un Bach, d'un Mozart ou d'un Beethoven.

Et on a pu considérer comme bien inutile la

peine qu'il s'est si fréquemment donnée de redire ce qui avait été admirablement dit avant lui.

En réalité Brahms est un romantique qui s'ignore, et qui combat sa nature. Mais entendons-nous : son romantisme n'est pas à grandes passions déchaînées ou à folles imaginations comme celui d'un Wagner ou d'un Berlioz. C'est un romantisme de moindre envergure, un romantisme plus bourgeois, qui se contente de quelques rêveries au clair de lune et d'un pessimisme sans révolte.

Nietzsche, avec quelque méchanceté, disait : « Il a la mélancolie de l'impuissance ; il ne crée pas dans la plénitude, mais il a soif de la plénitude... Il nous touche aussi longtemps qu'il rêvasse intimement ou qu'il pleure sur lui-même ; en cela, il est moderne. Il devient froid, en revanche, il ne touche plus, dès qu'il veut devenir l'héritier des classiques ».

Malheureusement Brahms a trop rarement écrit du Brahms, et voilà pourquoi, si souvent, il n'est qu' « honnête et ennuyeux ».

Mais qui l'encourageait à rester lui-même, à se maintenir dans la région des sentiments moyens, à composer des ouvrages de courte dimension, à noter des impressions plutôt qu'à

développer les grands thèmes lyriques ou dramatiques des classiques ? Billroth parle ainsi de ses pièces de piano *op. 116-119* : « Je ne sais pas d'où lui est venue cette passion (pour les petits morceaux de piano). Je n'aime pas du tout, de sa part, ce genre de composition, excepté la *Rhapsodie* en *sol* mineur... Il devrait s'en tenir aux œuvres de grand style. » Le public, la critique, ses amis, tous étaient d'accord pour détourner Brahms d'écrire des œuvres de demi-caractère, les seules où il fût vraiment supérieur.

Même quand il est personnel, Brahms est loin de plaire à tous : il n'a pas le ton assez tranchant, l'accent assez incisif ; sa musique peut paraître molle et insignifiante. Le 22 février 1856, Rubinstein écrivait à Liszt : « Pour ce qui est de Brahms, je ne saurais trop préciser l'impression qu'il m'a faite. Pour le salon, il n'est pas assez gracieux ; pour la salle de concert, il n'est pas assez fougueux ; pour la campagne, il n'est pas assez primitif ; pour la ville, pas assez génial. J'ai peu de foi en ces natures-là ! » Pas de caractère saillant en effet dans la musique de Brahms. Rien qui éveille tout de suite l'attention. Rien non plus qui amuse ou qui séduise par un

attrait sensuel. Dans ses meilleurs moments Brahms reste pâle, effacé, il se complaît aux effets de demi-teinte. « C'est, dit William Ritter, l'or des parcs mélancoliques et la grisaille morose des promenades d'hiver. »

Mais c'est justement ce qu'on peut aimer chez lui et c'est, en tout cas, ce qui fait sa plus certaine originalité. Brahms est un Schubert sans l'abondance, sans la générosité de l'inspiration, sans la grandeur tragique ; c'est un Schumann sans la verve primesautière, sans la vivacité, sans la fantaisie nerveuse. Quelque chose du mystère, de la légèreté enveloppée de brumes, de l'irréalité poétique de ses rêveries s'est déjà trouvé dans certaines danses de Gluck et notamment dans cette Gavotte que Brahms lui-même a si délicieusement arrangée pour le piano. Son lied, un peu décoloré, n'en est pas moins d'un grand charme, d'une fine et pénétrante saveur. La sonate cesse avec lui d'être un drame pour devenir un miroitement de motifs qui se répondent, se superposent, se reflètent, s'atténuent, s'effacent et disparaissent comme les images d'une inconsistante rêverie, harmonieuse dans son indécision même, et d'une logique impeccable dans son apparente liberté.

Voilà ce qu'il y a de plus précieux dans son œuvre.

Pourquoi faut-il que cela même soit quelque chose de très allemand qui échappe en partie au goût français ? Nous aimons des images plus nettes, plus de mouvement, de contrastes, des oppositions rythmiques, harmoniques et mélodiques qui évoquent l'idée d'une action, de ses péripéties, de personnages caractérisés. Nous nous lassons vite d'une rêverie qui ne s'attache à aucun objet précis et dans laquelle l'âme repliée sur elle-même semble perdre le sentiment de son individualité, en même temps qu'elle oublie le monde extérieur, la vie et l'action.

Ce qui est encore très allemand chez Brahms et qui nous gêne pour l'apprécier à sa valeur, c'est la qualité de son émotion. Dans sa façon de sentir, nous trouvons qu'il y a tantôt trop d'abandon et tantôt trop de retenue. Si en effet Brahms nous paraît à certains moments d'une sentimentalité trop lâchée, il a aussi un côté « Allemagne du Nord et protestant », comme disait Hanslick, qui nous rebute. Nous le trouvons par endroits sec et froid, d'une austérité inutile et trop visiblement voulue, tandis qu'ailleurs il nous agace par son ton larmoyant et ses pompeux attendrissements.

C'est en France que Brahms s'est fait les plus terribles ennemis. Certaines critiques l'ont chargé de tous les péchés de l'âme allemande. A leurs yeux il représenterait ce que la musique d'Outre-Rhin peut avoir de plus déplaisant à la fois dans son laisser-aller sentimental et dans sa prétention doctorale. Le « Jean Christophe » de Romain Rolland trouve dans Brahms, agrandi, exagéré, devenu monstrueux, le vice caché de tout l'art germanique : « Il voyait l'art allemand tout nu. Tous, — les grands et les sots, — étalaient leur âme avec une complaisance attendrie. L'émotion débordait, la noblesse morale ruisselait, le cœur se fondait en effusions éperdues; les écluses étaient lâchées à la redoutable sensibilité allemande; elle diluait l'énergie des plus forts, elle noyait les faibles sous ses nappes grisâtres : c'était une inondation; la pensée allemande dormait au fond. Et quelle pensée, parfois, que celle d'un Mendelssohn, d'un Brahms, d'un Schumann, et, à leur suite, de toute cette légion de petits auteurs de *Lieder* emphatiques et pleurnicheurs! Toute en sable. Point de roc. Une glaise humide et informe[1]. »

1. Romain Rolland. *Jean Christophe.* IV, 1, 43.

Selon les plus ardents « Brahmines », non seulement ces critiques seraient exagérées, mais elles méconnaîtraient l'essence même de la personnalité artistique de Brahms. Brahms ne serait ni lourd, ni pédant, ni mou, ni fade, ni même terne ou gris.

Certains n'hésitent pas à comparer la première et la quatrième symphonie de Brahms à la cinquième et à la septième de Beethoven. Ils s'enthousiasment de cet « hymne à l'énergie », de cette « puissance maîtresse d'elle-même » ! Et dans des auditions sensationnelles, M. Fritz Steinbach qui, du vivant du Maître, fut son interprète attitré, s'est évertué à faire apparaître un Brahms un peu inattendu, tout en force, en rudesse, en violents contrastes dynamiques. Ce fut la « révélation » des fêtes de Munich de 1909. « Le poing brandi du kapellmeister, qui retombe avec des zigzags foudroyants », selon le mot de M. Montaudon, excelle à mettre en relief « ces moments d'humeur où, de rage de cet héroïsme intérieur auquel il était condamné et dont lui seul savait les grosses défaillances matérielles, Brahms se ruait dans la musique comme un taureau qui voit rouge, et se donnait des illusions d'épopée[1]. »

1. William Ritter.

Des illusions seulement? Voilà qui nous éloigne de Beethoven, et de son inspiration véritablement héroïque. •

Le grand tort des « Brahmines » ne fut-il pas d'abuser de cette comparaison par trop défavorable à leur dieu? Les « trois B »! Quel tort n'a-t-on pas fait à Brahms en répétant à satiété cette formule inventée par Hans de Bülow! La parenté de Brahms avec Bach et Beethoven est tout extérieure, de pure imitation. Les formes se ressemblent, les âmes diffèrent profondément. Et si l'on a voulu dire seulement que ce sont là trois grands hommes, le rapprochement n'a-t-il pas justement pour effet d'accuser l'infériorité du tendre et charmant poète-musicien que fut Brahms auprès des géants du drame sacré et de la symphonie.

Son milieu, nous l'avons dit, fut en partie la cause de ses erreurs. C'est en lui répétant sans cesse à lui-même qu'il était désigné pour donner une suite à la formidable épopée beethovénienne, qu'il en vint à forger les grandes constructions symphoniques ambitieuses et vides où les Allemands croient découvrir son plus beau titre de gloire et qui ont malheureusement détourné de lui et de ce qu'il y a d'excellent dans

le reste de son œuvre la plupart des Français.

Même dans ce qu'il a fait de plus incontestablement attachant, il y aura toujours une difficulté pour nous à le comprendre. Et nous éprouvons bien que la musique n'est pas toujours, il s'en faut, une langue universelle.

Elle joua ce rôle de langage international à la fin du XVIII[e] siècle, à l'époque classique, à un moment unique où les différences ethniques du sens musical tendaient à s'effacer dans un compromis fait de la fusion des trois goûts italien, français et allemand.

Mais, depuis, les divergences nationales n'ont fait que s'accuser davantage tous les jours. Aujourd'hui, un Max Reger ne passe plus du tout les frontières; son art ne fût-il que d'un mince mérite, ne devons-nous pas nous étonner qu'il reste totalement incompréhensible aux Français, tandis qu'un Gabriel Fauré ou un Debussy ne parviennent pas à émouvoir le public allemand le plus averti ?

Tout un peuple ne peut cependant pas se tromper absolument dans ses affections persistantes, dans ses admirations consacrées par le jugement des représentants les plus autorisés du goût national. Il vaut mieux croire qu'il est

des beautés d'ordre trop peu général qui échappent quand elles sont transportées hors de leur pays d'origine.

Scudo, en 1862, traitait les œuvres de Schumann de « creuses rêvasseries ». Certains d'entre nous expriment aujourd'hui de la même façon leur dédain pour la musique de Brahms.

Brahms ne plaît immédiatement à des Français que lorsqu'il s'inspire des chants et des rythmes tziganes, dans ses *Danses hongroises*, par exemple, ou dans son *Quintette*. Là il nous paraît inimitable.

Mais quand il veut s'exprimer lui-même, quand il veut traduire sa pensée intérieure, ses sentiments profonds, nous ne le suivons plus.

Tentons au moins l'effort nécessaire pour nous adapter aux exigences d'une sensibilité, d'un goût si différents des nôtres.

Il fut bon, il y a quelque vingt ans, que notre École française, enfin délivrée du joug des influences étrangères, cessât pour un temps d'écouter d'une oreille trop complaisante les voix du dehors. Elle avait à s'orienter, à prendre pied sur le sol national, à renouer de profondes attaches avec la tradition perdue. Elle devait

oublier tant de langues apprises, et retrouver le pur accent de France.

Mais maintenant quel danger?

Nos musiciens français ont conquis, — la France d'abord, — et ils sont en train de conquérir le monde.

Ouvrons toutes grandes nos fenêtres.

Brahms appartient désormais au passé, à l'histoire. Il n'est plus, — s'il l'a jamais été, — un rival dangereux pour aucun de nos compositeurs.

Accueillons les beautés d'où qu'elles viennent. Brahms nous en apporte quelques-unes, en petit nombre, et, sinon de sublimes, au moins de fort délicates.

---

# CATALOGUE
## DES
# ŒUVRES DE BRAHMS

PIANO, ORGUE ET MUSIQUE DE CHAMBRE (instrumentale).

---

### *Piano seul.*

1re SONATE (*ut* majeur), op. 1.
2e SONATE (*fa* dièse mineur), op. 2.
SCHERZO (*mi* bémol mineur), op. 4.
3e SONATE (*fa* mineur), op. 5.
16 VARIATIONS sur un thème de R. Schumann (*fa* dièse mineur), op. 9.
BALLADES, op. 10.
11 VARIATIONS sur un thème original (*ré* majeur), op. 21, n° 1.
13 VARIATIONS sur un chant hongrois (*ré* majeur), op. 21, n° 2.
25 VARIATIONS sur un thème de Hændel (*si* bémol majeur), op. 24.
28 VARIATIONS sur un thème de Paganini (*la* mineur), op. 35 (2 cahiers).
PIÈCES DE CLAVIER (Caprizzi et Intermezzi), 2 cahiers, op. 76, nos 1 à 8.
2 RHAPSODIES (*si* mineur, *sol* mineur), op. 79.
FANTAISIES, 2 cahiers, op. 116.
3 INTERMEZZI, op. 117.
PIÈCES DE CLAVIER (Intermezzi, Ballade et Romance), op. 118.
PIÈCES DE CLAVIER (Intermezzi et Rhapsodie), op. 119.
ETUDE, d'après Chopin (*fa* mineur), sans n° d'œuvre (Etude n° 1).
RONDO (Perpetuum mobile), d'après C.-M. Weber (*ut* majeur), sans n° d'œuvre (Etude n° 2).

Gavotte, d'après Gluck (*la* mineur), sans n° d'œuvre.

Presto, d'après J.-S. Bach, sans n° d'œuvre. Deux rédactions (Etudes n^os 3 et 4).

Chaconne, d'après J.-S. Bach pour la main gauche seule (*ré* mineur) sans n° d'œuvre (Etude n° 5).

51 exercices, sans n° d'œuvre (2 cahiers).

Danses hongroises, sans n° d'œuvre.

Deux cadences, pour le concerto de Beethoven en *ut* mineur (posthumes).

*Piano à 4 mains.*

10 variations sur un thème de R. Schumann (*mi* bémol majeur), op. 23.

Valses, op. 39.

Lieds d'amour. Valses, op. 52 *a*.

Nouveaux lieds d'amour. Valses, op. 65.

Danses hongroises, sans n° d'œuvre (4 cahiers).

*Deux pianos.*

Sonate (autre version du quintette) op. 34, *b*.

Variations sur un thème de J. Haydn (d'après l'op. 56 pour orchestre), op. 56 *b*.

*Orgue.*

Fugue (*la* bémol mineur).

Prélude sur un choral, et fugue.

11 préludes de chorals (posthume).

*Piano et violon.*

1^re sonate (*sol* majeur), op. 78.

2^e sonate (*la* majeur), op. 100.

3^e sonate (*ré* mineur), op. 108.

Mouvement de sonate (*ut* mineur), posthume.

*Piano et violoncelle.*

1^re sonate (*mi* mineur), op. 38.

2^e sonate (*fa* majeur), op. 99.

*Piano et clarinette.*

1re SONATE (*fa* mineur), op, 120, n° 1.
2e SONATE (*mi* bémol majeur), op. 120, n° 2.

*Piano, violon et violoncelle.*

1er TRIO (*si* majeur), op. 8.
2e TRIO (*ut* majeur), op. 87.
3e TRIO (*ut* mineur), op. 101.

*Piano, violon et cor.*

TRIO (*mi* bémol majeur), op. 40.

*Piano, clarinette et violoncelle.*

TRIO (*la* mineur), op. 114.

*Piano, violon, alto et violoncelle.*

1er QUATUOR (*sol* mineur), op. 25.
2e QUATUOR (*la* majeur), op. 26.
3e QUATUOR (*ut* mineur), op. 60.

*Piano, deux violons, alto et violoncelle.*

QUINTETTE (*fa* mineur), op. 34.

*Deux violons, alto et violoncelle.*

1er QUATUOR (*ut* mineur), op. 51, n° 1.
2e QUATUOR (*la* mineur), op. 51, n° 2.
3e QUATUOR (*si* bémol majeur), op. 67.

*Deux violons, deux altos et violoncelle.*

1er QUINTETTE (*fa* majeur), op. 88.
2e QUINTETTE (*sol* majeur), op. 111.

*Deux violons, deux altos et deux violoncelles.*

1er SEXTUOR (*si* bémol majeur), op. 18.
2e SEXTUOR (*sol* majeur), op. 36.

*Clarinette, deux violons, alto et violoncelle.*

Quintette (*si* mineur), op. 115.

## CHANT SANS ACCOMPAGNEMENT

*Chœurs pour voix de femmes.*

3 chœurs spirituels, op. 37.
12 lieds et romances, op. 44, 2 cahiers.
13 canons à 3, 4 et 6 voix, op. 113.

*Chœurs pour voix d'hommes.*

5 lieds, op. 41.

*Chœurs pour voix mixtes.*

Chants populaires allemands, sans n° d'œuvre.
Chants de la Vierge Marie, op. 22.
2 motets, à 5 voix, op. 29.
3 chants, à 6 voix, op. 42.
7 lieds, op. 62.
6 lieds et romances, op. 63 *a*.
2 motets, de 4 à 6 voix, op. 74.
5 chants, op. 104.
Chants à 8 voix, op. 109.
3 motets à 4 et 8 voix, op. 110.

## CHANT ET PIANO (ou orgue ou divers instruments).

*Chant à 1 voix et piano.*

6 chants, pour ténor et soprano, op. 3.
6 chants, op. 6.
6 chants, op. 7.
8 lieds et romances, op. 14.
5 poèmes, op. 19.
9 lieds et chants, op. 32 (2 cahiers).
15 romances, tirées de la « Maguelone » de Tieck, op. 33 (5 cahiers).
4 chants, op. 43.

4 chants, op. 46.
5 lieds, op. 47.
7 lieds, op. 48.
5 lieds, op. 49.
8 lieds et chants, op. 57 (2 cahiers).
8 lieds et chants, op. 58 (2 cahiers).
8 lieds et chants, op. 59 (2 cahiers).
9 lieds et chants, op. 63 (2 cahiers).
9 lieds, op. 69 (2 cahiers).
4 chants, op. 70.
5 chants, op. 71.
5 chants, op. 72.
5 romances et lieds, pour 1 ou deux voix, op. 84.
6 lieds, op. 85.
6 lieds pour 1 voix grave, op. 86.
5 lieds pour 1 voix grave, op. 94.
7 lieds, op. 95.
4 lieds, op. 96.
6 lieds, op. 97.
5 lieds, pour 1 voix grave, op. 105.
5 lieds, op. 106.
5 lieds, op. 107.
4 chants sérieux pour 1 voix de basse, op. 121.
Chants populaires allemands, 6 cahiers sans n° d'œuvre.
Clair de lune, sans n° d'œuvre.

*Chant à 2 voix et piano.*

14 chants populaires pour les enfants, sans n° d'œuvre.
3 duos pour soprano et alto, op. 20.
4 duos pour alto et baryton, op. 28.
4 duos pour soprano et alto, op. 61.
5 duos pour soprano et alto, op. 66.
Ballades et romances pour 2 voix, op. 75.
5 romances et lieds pour 1 et 2 voix, op. 84.
(Voir aussi, op. 52, nos 3, 4, 13, 14 et op. 65, n° 13).

*Chant à 4 voix (solistes) et piano.*

3 quatuors, op. 35.
Lieds d'amour. Valses (piano à quatre mains), op. 52.

3 QUATUORS, op. 64.
NOUVEAUX LIEDS D'AMOUR. VALSES (piano à 4 mains), op. 65.
4 QUATUORS, op. 92.
CHANSONS TZIGANES, op. 103.
6 QUATUORS, op. 112.

*Chant choral et piano (ou orgue).*

PSAUME XIII, op. 27.
LIED SPIRITUEL de Flemming, pour chœur mixte, op. 30.
CHANSONS POPULAIRES ALLEMANDES, sans n° d'œuvre.

*Chant et divers instruments.*

CHANT FUNÈBRE, pour chœur et instruments à vent, op. 13.
CHANTS pour chœur de femmes avec accompagnement de 2 cors et harpe, op. 17.
2 CHANTS pour 1 voix de contralto avec accompagnement d'alto et de piano, op. 91.
DEUXIÈME CHANT d'Ellen (« la demoiselle de la mer » de Walter Scott), de Franz Schubert, arrangé pour soprano solo, chœur de femmes et instruments à vent (posthume).

## ORCHESTRE

SÉRÉNADE pour grand orchestre (*ré* majeur), op. 11.
SÉRÉNADE pour petit orchestre (*la* majeur), op. 16.
VARIATIONS sur un thème de J. Haydn (*si* bémol majeur), op. 56, *a*.
1re SYMPHONIE (*ut* mineur), op. 68.
2e SYMPHONIE (*ré* majeur), op. 73.
OUVERTURE ACADÉMIQUE (*ut* majeur), op. 80.
OUVERTURE TRAGIQUE (*ré* mineur), op. 81.
3e SYMPHONIE (*fa* majeur), op. 90.
4e SYMPHONIE (*mi* mineur), op. 98.
DANSES HONGROISES : n° 1 (*sol* mineur).
— n° 3 (*fa* majeur).
— n° 10 (*fa* majeur).

## CONCERTOS

CONCERTO en *ré* mineur pour *piano*, op. 15.
CONCERTO en *ré* majeur pour *violon*, op. 77.

Concerto en *si* bémol majeur pour *piano*, op. 83.
Concerto en *la* mineur pour *violon et violoncelle*, op. 102.

## CHANT ET ORCHESTRE

Ave Maria pour chœur de femmes, op. 12.
Requiem allemand pour solo et chœur, op. 45.
Rinaldo, cantate pour ténor solo et chœur d'hommes, op. 50.
Rhapsodie pour alto solo et chœur d'hommes, op. 53.
Lied de la Destinée pour chœur, op. 54.
Lied triomphal pour chœur à 8 voix, op. 55.
Nænie pour chœur, op. 82.
Chant des Parques, pour chœur à 6 voix, op. 89.

---

# BIBLIOGRAPHIE

ALTMANN (Wilh.). *J. Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, H. Deiters, F. Heimsoeth, K. Reinecke, F. Rudorff, B. und L. Scholz.* Berlin. Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft.

BARTH (Richard). *J. Brahms im Briefwechsel mit J.-O. Grimm.* Berlin. Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft.

— *J. Brahms und seine Musik.* Hamburg, Otto Meissner.

BELLAIGUE (Camille). *Un grand musicien conservateur*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 nov. 1898.

BERTELIN. *Les Lieder de Brahms*, dans le *Courrier Musical*, 14e année (1911), p. 586.

BILLROTH (Th.). *Briefe.* 2 Aufl.

*Brahms-Kalender* auf das Jahr 1909. Herausgegeben von der « Musik », Berlin.

BÜLOW (Hans von). *Gesammelte Schriften.*

CONRAT (Hugo). *Brahms wie ich ihn kannte.* Neue Musikzeitung, nov. 1903.

DEITERS (H.). *Brahms.* Leipzig. 1898. — Traduit de l'allemand par Mme H. Fr. Breitkopf.

DIETRICH (A.). *Erinnerungen an J. Brahms in Briefen*, besonders aus seiner Jugendzeit. Leipzig, 1899.

EHRLICH (Heinrich). *Johannes Brahms.* Paul Lindau, « Nord und Süd », Mai 1882.

ERB (J. Lawrence). *Brahms.* Master musician series. Dent, London. Dutton, New-York.

EVANS (E.). *Handbook to the vocal works of Brahms*, London 1912.

FELLINGER (M.). *Brahms-Bildnisse.* Leipzig, 1911.

Fourcaud (Louis de). Article nécrologique dans le *Gaulois* du 7 avril 1897.

Friedlænder (Max). *Brahms' Volkslieder.* Leipzig, 1902.

Hanslick. *Aus dem Konzertsaal.* 2 Aufl.

— *Aus meinem Leben*, Zweiter Band.

Henschel (George). *Personal Recollections of Johannes Brahms and Pages from a Journal.* Boston, Richard, G. Badger.

Heuberger (R.). *Briefe von Johannes Brahms.* Beilage zur Allgemeinen Musik-Zeitung, 1889. Nr. 260.

Hübbe (Walter). *Brahms in Hamburg.* Hamburg. Lütcke und Wulff.

Imbert (H.). *Profils de musiciens*, 1re série. Paris, Fischbacher.

— *Portraits et études.* Paris, Fischbacher.

— *Etude sur Johannes Brahms.* Paris, Fischbacher, 1894.

— *Johannes Brahms.* Paris, Fischbacher, 1906.

Indy (Vincent d'). *Traité de composition musicale.*

Jenner (Gustav). *Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler.* Studien und Erlebnisse. Marburg, 1905.

Jullien (Adolphe). *J. Brahms.* Courrier musical du 1er et du 15 juin 1905.

— *J. Brahms.* Revue internationale de musique, mars 1908.

Kalbeck. *J. Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elizabeth von Herzogenberg.* Berlin. Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft.

— *Johannes Brahms.* Wien 1904. — Berlin 1908-10.

Köhler (L.). *Johannes Brahms und seine Stellung zur Musik.* Hannover, Simon.

Knorr. *J. Brahms' Symphonien und andere Orchester-Werke erläutert.* Meisterführer. Berlin.

Krause (E.). *J. Brahms in seinen Werken.* Hamburg, 1892.

Krebs (Carl). *Des jungen Kreislers Schatzkästlein.* Berlin. Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft.

Kretzschmar. *Führer durch den Konzertsaal.*

La Mara. *Musikalische Studien-Köpfe.* III. Band : Jüngstvergangenheit. Breitkopf.

Leyen (Rudolph von der). *J. Brahms als Mensch und Freund.* Dusseldorf 1905.

LITZMANN. *Clara Schumann.* Ein Künstlerleben, nach Tagebuche und Briefen. Leipzig, 1902-1909.

MAITLAND (J.-A. Fuller). *Brahms.* « The new library of Music » series. London. Methuen and C°. — Autorisierte Bearbeitung von A.-W. Sturm. Berlin. 1912.

MANDYCZEWSKI (Eusebius). *Johannes Brahms.* Allgemeine deutsche Biographie.

MAY (Florence). *Johannes Brahms.* Deutsch von L. Kirschbaum. Leipzig, 1911.

MESNARD (Léonce). Essais de critique musicale, III, 1892.

MORIN (A.). *Johannes Brahms.* Erläuterung seiner bedeutendsten Werke von C. Beyer, Heuberger, Knorr. H. Riemann, Sittard, K. Söhle und G.-H. Witte. Nebst einer Darstellung seines Lebensganges mit besonderer Berücksichtigung seiner Werke. Frankfurt, 1897.

MOSER (Andreas). *J. Brahms im Briefwechsel mit J. Joachim,* Berlin.

MUSIK (Die). II. Jahr, 1903. Heft 15 (Brahms-Heft). Berlin. Schuster und Lœffler.

NAGEL (W.). *J. Brahms als Nachfolger Beethovens.* Leipzig, s. d.

PAULI (Walter). *Moderne Geister : Johannes Brahms.* Berlin, Pau-Verlag.

PERGER (Richard von). *Brahms.* Leipzig : Philipp Reclam jun.

PFEIFFER (Th.). *Studien bei H. von Bülow.*

REIMANN. *Johannes Brahms.* Berlin, Verlagsgesellschaft Harmonie für Litteratur und Kunst.

RITTER (William). *Brahms et les fêtes de Munich,* dans l'S. I. M. de nov. 1909.

ROMAIN ROLLAND. *Jean-Christophe.*

SAINT-SAËNS. *Harmonie et Mélodie.*

SCHMIDT (Léopold). *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellinger.* Berlin. Verlag der deutschen Brahms Gesellschaft.

SCHUMANN (R.). *Briefe.* Herausgegeben von F. G. Jensen.

SELVA (Blanche). *La Sonate.* Paris, 1913.

SPENGEL (J.). *Johannes Brahms.* Hamburg. 1898.

SPITTA (Philipp). *Johannes Brahms.* « Zur Musik ». Berlin.

STEINER (A.). *J. Brahms*. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zurich, 1898 und 1899.

STŒCKLIN (Paul de). *Amours d'artistes*. Courrier Musical, 9e année (1906), p. 487.

— *Ménage d'artistes*. Courrier Musical, 9e année (1906), pp. 550 et 573.

— *Les années de veuvage de Clara Schumann*. Courrier musical, 12e année (1909), pp. 517 et 541.

THEMATISCHES VERZEICHNISS sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von J. Brahms. Berlin, 1902.

THOMAS (Wolfgang). *Johannes Brahms*, eine mikropsycho logische Studie in 5 Variationen, Strasburg. J.-H. Heitz.

VOGEL (B.), *Johannes Brahms*. Leipzig, 1888.

WIDMANN (J.-V). *J. Brahms in Erinnerungen*. Berlin, 1898.

WEINGARTNER. *Die Symphonie nach Beethoven*. Berlin, 1898.

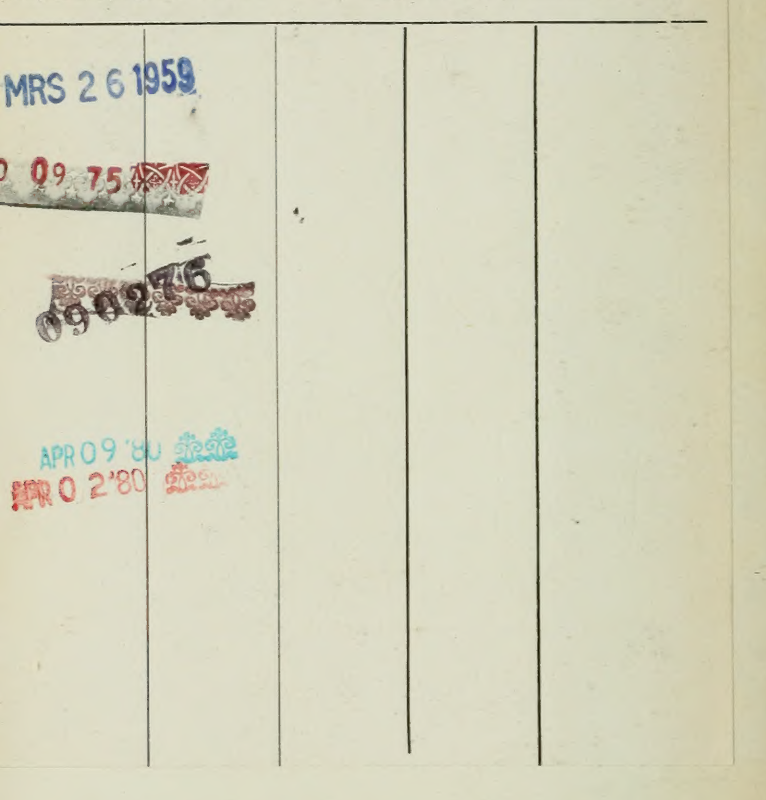
---

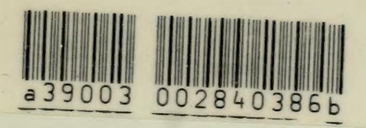
# TABLE DES MATIÈRES



ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY




MRS 2 6 1959
09 75
090276
APR 09 '80
APR 0 2 '80


a39003 002840386b